

frakcija

No 24725

SPONTANITET
D-GABAIN-IST
IMPROVIZACIJA
SPONTANEITY
EVENTUALITY
IMPROVISATION

frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine
No. 24/25, jesen / autumn 2002.

Sadržaj / Contents

010. Neka te tijelo rasplaša
Nekoliko bilješaka o čovjekom pojmovima u suvremenim pozorištima
prije: Joachim Gentmeier
016. Šapucemo tijelima
Razgovor s Lj. Ritoč
razgovorac: Goran Sergej Prstak
024. Da li se mode plesati logičko podizanje plesa
Neka pitanja i odgovori o predstavi *Weak Dance Strong*
Questions: Jonathan Burrow & Jen里斯ma
prije: Bojana Ovečić
030. Nekto kao fenomen
prije: Mårten Spångberg
036. Čitanje u nedohvatljivom
dopisivanja Adriene Heathfield i Graemea Millera
046. Prosječalice
prije: Goran Sergej Prstak
050. No time for greatness: NEW IS OLD
Piše: Susanne Winnacker
054. Intelektualna improvizacija i improvizacijske
zajednice
prije: Mihail Epstein
072. Igra, teorija i sudjelovanje
Razgovor s kazališnim redateljem Mariom Kovačem,
glumcem Edvnom Livencem i filmskim redateljem
Zvonimirom Jurčićem
razgovorac: Ivana Mirković
088. Digitalna relikta i prostor slobode
prije: Luka Belavac
090. CBZBLC
(Chicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago)
Projekt: zajedničkog dnevnika Goat Island
Karen Christopher
Matthew Goulash
Lin Hispan
Mark Jeffery
CJ Mitchell
Bryan Baner
106. Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom
Ong Kang Sen, theatre director
razgovarac: Agata Janku
013. Letting the body dance you around
Notes on open concepts in
contemporary performance
Written by: Joachim Gentmeier
019. Whispering with our bodies
Interview with Lj. Ritoč
Interviewed by: Goran Sergej Prstak
026. Can one dance the logical scaffolding of dance?
Some Q&A on Jonathan Burrow & Jen里斯ma's *Weak
Dance Strong* Questions
Written by: Bojana Ovečić
035. Something like a phenomenon
Written by: Mårten Spångberg
042. Drawing in Thin Air
Correspondence between Adrienne Heathfield and
Graeme Miller
048. Intersections
Written by: Goran Sergej Prstak
052. No time for greatness: NEW IS OLD
Written by: Susanne Winnacker
063. Intellectual Improvisations and Improvisational
communities
Written by: Mihail Epstein
080. Play, theory and participation
Interview with Mario Kovač, theatre director, Edin
Livenc, performer and Zvonimir Jurčić, film director
Interviewed by: Ivana Mirković
114. Utopia comes from the freedom to be a hybrid
Ong Kang Sen, theatre director
Interviewed by: Agata Janku



Jérôme Bel Jérôme Bel





Neka te tijelo raspleše

Nekoliko bilježaka o otvorenim pojmovima u suvremenim izvedbama piše Joachim Gerstmeier



Istraživanje ujeda i mogućnosti improvizacije i spontaniteta može provesti brojne odgovore, a da bi problem bio još veći, većina tih odgovora iako je prihvatljiva. Stoga mi se čini interesantnijim proučiti improvizaciju tih pojmljivačkih tezata činjenicu kada je improvizacija kada smo apotenti. Kako se ono neizvjesno pojavljuje u plesnom umjetnosti? I što to čini estetskom iskušnjom. Baveći se time prvenstveno referiram na suvremeni plei i performans.

Je li nem potreban nekakav veliki protiv kojeg ili čega bismo se borili? Iako improvizacija i spontanitet zapravo nisu jasno definisani, aura neke ideologije slobode i oslobođenja još se uvek ljepli na njih. Ono što je, barem kada je plei u pitanju, tako potiče pristup tjeckom šestdesetih dobio do dilektačne promjene perspektive (shvaćanje radia kao procesa, razvojaja novih metoda koje idu za kvalitetom i utvrdnjivanjem pokreta, opće privlačenje odgovornosti i donošenja odluka) sad se pojavljuje u drugačijem okružju. Slobodno se vise ne vidi kao isražen identitet. Politički pristupi manje su vidljivi. Razlika među strategijama i mogućnostima, sklopući iz jedne inačice sebe u drugu.

Spontanitet i improvizacija su poput virusa koji je u šesdesetima napao imunosustav establiširanih i institucionaliziranih (policijski kompenzacijski itd.). Danas živimo sa svježinom o situacijama koje su u stalnom stvarju kritiziraju. Međutim, znači li sve kreativno prenosi predrjeđeno, kako je onda moguće pitati se o bilo kakvom radu? Ima li alternativa? Ako na tražnjaku za alternativu ne dolazi do vrata vlastitim oblicima, što je Steve Paxton objavio "principom kontra", improvizacija ponovno oliven problem mijenjajući sebe itd., prečarajući kako je moguće ne osati zaglavljen u istom odnosu prema sebi?

Improvizacija i spontanitet odrižavaju se na način da odluka donosi se u određenim situacijama i tjeckom njih mogu odvjeti u nepoznatoj području. No danas se to manjoj mjeri odnosi na stvaranje nečeg novog, a više na stvaranje čitavih prostora, pribora, nadefiniranosti i alternativnosti kojih diasporni članovi ih eti nudi te je stvaraju. Čak tako se improvizacija i spontanitet s međuvremenu destro kreću razdvajanjem putevima, danas ih najčešće nelazimo u taklim otvorenim konceptcijama.

Od često opisanog "performativnog obrata" spontanitet se, dajujući iz situacije bez unaprijed shvaćenog pojma, promjenjuje od fenomena reprezentacije u totalni kazališni događaj. Sad je oslobođenje ono što je prethodno uvedeno u umjetnički dizajn primjerice u eksperimentalnoj postavi, nekantni on koji deo prostora performativnosti onog što se događa - i koji može podnjeti. Situacija auditorija, s pogotovo gledačima, njihova ponalažnja i njihova odluka sad se premetaju u arendite estetskog iskustva.

Stoga kazaljna dolazi u životu i ono, prema Hans-Thies Lehmannu, postaje bitno kao "objektivnost stvaranja i činjenja, ne kao izrazvod, kao upravljiva sile, ne kao djelo". Dječavci znaci pokrenuti potrebe. Odnose konceptualne prirode oblike ljudskog točkaju gledalište i perspektiva.

Postavljanje

"Nista nije bolje, stražnja oči misljenja koje izmio samom sebi, niti u misljenju koje, jedva skonaru u svojim zacikima, već očekuje, već se topa u zaboriku ili se prevrnu s drugim međama, a koje mi ne možemo bojati kontrolirati... Neprekidno gubimo vlastite mese. I zapravo tako očajnošć ljeđimo na utvrđena mišljenja." (Céleste "What is Philosophy?")

U svom radu koreograf William Forsythe (Ballet Frankfurt) okupljava mišljenje koje izmio samom sebi, "Improvizacijskim tehnologijama" on je tijekom nekoliko godina razvio kompleksan oboren svijest koji genomska i paraputira, pokret kroz stalne odluke vlastite za materijel. Nije tu riječ o svjesnom oblikovanju tijela, već o razvijanju tijela koje reagira iz vlastite dinamičke raznolikosti. "Improvizacijske tehnologije" su "brude za analitičko plesno oči", analitički pogled na pokret ili, kako je Forsythe kaže, "jedan način mentalnog bliskanja onoga što ih je dogradio za vrijeme improvizacije". To je način mišljenja pokreta koji čvrsto gradišće mogućnosti primijenjivih odnosa i koordinacija pokreta. Teku možete u bilo kojem trenutku peropriza mogućnosti određene telenske konfiguracije - po mogućnosti i ne složenosti stvari intuirivo. "I kad bih vam predložio da sprobeta rezultate onoga što ne poznate, krenite od njih, bez ideje o tome kako će sve reći. To bi za mene bio zaista uspješen plej jer tada bi tijelo preuzeuo vočevno i plesao onda gdje vidi mešimo ideje. To vidim kao idealiziranu formu plesa, jednostavno ne znati i dozvoliti tijelu da te napravi". (Forsythe)

To je poklušaj odlaska s prvu strenu onoga što može biti kontinuirano i tima poklupe napuštanje vlastite metode. Makar malom složenošću postoji se rezultati koji ne mogu biti reproducirani zbog svoga vlastitstava i u tendenciji "Svih improvizacija", Forsythe kaže, "jest posao koreografija, vrati se onome što plej primarno jest. Plej nije skrivni jedinicu sa stabilnom ili stalnom unutarnjom struktogram. Plej na početku onako kako postoji stvari. Plej je čas događaja, prenosiča nešto vrloko nestabilnog što se ne može zadržati. Forsythe često napominje da pokret ne možete uzeti nikad. On postoji kao ideja. Pusti ga na primjer, jednostavno mora biti uvoren da dobita postot rezultat koji teorijski smatra vjerovatnim. Međutim, može ga dokazati jedino tako da i sam postane dijelom događaja.

Plej - tijelo općenito, postavljanje u formi vremena zbog čega se mijenja, a to je ono što

ga čini tako silno izdattenim. Spisova je tijelo shvaćao kao dinamički odnos dje su unutarnje strukture i vanjske granice podložne promjeni. Ta postavka neprestanih tijekova unutarnje dinamike tijela dopušta Spinsu bogatu razumjevanja interakcije među tijelima. Kad se sruži dvi tijela, među ih je susretni između dva dinamička odnosa ili su indiferentna jedno prema drugom, ili su odgovarajuća i zajedno komponuju novi odnos, novi tijelo, ili su mazda neodgovarajuće pa jedno tijelo dekomponira odnose onog drugog, uništavajući ga.

"Improvizacijske tehnologije" ne postavljaju pravila, već svaku sekundu nude perspektivu za beskorisne mogućnosti tijela, i povlače su s olimpijanom, nakon i sumnjom. Zamjera je kako nesto može biti pokrenuto, kada i zašto se razloži smislu i uključuju i kako one opet mogu biti pokrenuti. Pojam beskorisnosti iziskuje uvijek novo iskustvo i osjećanje vlastitog tijela. To vodi otvorenost procesu izvedbe koju "neprestano provodi nove mogućnosti što ne zamjenjuju ostvareno koje imaju vlastitu vrijednost i vlastiti uticaj u tome što ostave mogućnosti". (Mihai E. Epstein)

Širi li prekidaj sejpsi mogućnosti zatvara otvaranje prema radikalnoj stranici. Tijelo, kada Bernhard Waldenfels, pokazuje sebe u presećenosti i odvojenosti od vlastitog tijela koje ne može biti objektifirano te kao objektičnost, upišiva telensost. U toj razlici koja nam orijenigujemo da se promjenimo u polupuničuči stano vredemo sebe i izmjerimo samima sebi. Ryad je o pojmu autentičnog preplaćanja jednog u drugom u kojem se jedan drži prema drugom. Nepodudarnost mene sa sobom i s drugima ne dopušta da ja i drugi otlikujemo dijelove i postojimo danas sveobuhvatno cjeline. I zato se proces iskustva pokazuje beskrajnjim. Primi Waldenfelsu srednjoj strancu u sebi koju "telenska autentičnost" koja se otkriva kada potičešteži od vlastitog sebe. Telensost znači da "ja sam ja samo kao drug". Sebe mogu obnoviti bi samo izmjeriti sebi - pojam aportantnosti?

"Što manje kontroliš i prepuštaš te nekoj vrsti prizmošt u tijelu, osjećaju nastajaju, to ćeš više moći stvoriti ciljanačanu obliku diferenciranju dinamiku." (Pokušavao libi svoja tijelo pokretu, za razliku od mišljenja da prenosiš pokret...) - » - bilo bi to kao očuvanje vlastitog tijela u prostoru. Razapetje dozvoli sebi da ispana. A pokret je čimbenik činjenica da uprava spriječi." (Forsythe)

Just do it

Spostavljat imaju veze s vrednosnošću činjenja i vidišta stvari koje ne traže, prijavlja i nestajaju, prezente. A ima neke veze i s telekomom između onoga sto znai i toga kojeg dozvoljavaju vreme. Izbača je mjesto upotrebljavanja sa sebešnjecu, a istovremeno i prelazeći beskončano virtuelnog. Napovrstnost dozvoljavanja vremena, koju se

Forsythe prepušta u bram, složenim procesom konstrukcije i vremenskim preklapanjima, francuski koreograf Jerome Bel, postiže koncentraciju na mir i nestu. "Mene uistinu zanima samo to ništvo", kaže Jerome Bel. Ništva je jedina stvar koju se ne daje predstavničtu teatra. Ja bih želio na scenu postaviti tačku tu nepoznatoj stvari to ništvo, i naravno smrt, koja je direktno povezana s njom. Međutim, čim pomislim na smrt, osjećam se vrlo živim. Ta skutka svjetlost o kreju puni me životom."

Vrlo slični i smrt mogu biti shvaćeni kao međusobno jedinstveno prenosište u drugom Sverujući nelo končano, umjerljost vrati nepoznatu mod balansiranjem.

Jerome Bel odaje improvizaciju. Njegova su predstave unaprijed "ekspokane" i precizno definisane. Glumci na čine nelo drugo osim onog što dire. Pejsak Bel svom predstavama razvija preciznu konstrukciju koja ima svog ubraniča mobilizira inherentnu sposobnost gledatelja da negira i da akuse. Često je više teško predviđati kako će publika reagirati. Redovno se na nelo osim člana gledatelja ne dopušta obnavljanje ili rekonstruiranje nečega, već kreće prostor za napornost dajenog iziskivanja. "This show must go on", njegovih posljednjih predstava je ekspozitiv koji stavlja u čarne procese između publike i scene. Ona se bave kuzastim i onim što se od njega očekeva, ali također i redovnjima kojima se bevinci u životu. Konstrukti uzrokuju ponovni protok odzivljenja gledatelja. Nešto veće, a posebno one stvoreni od gledatelja, spontane su i ne mogu biti pretračunate. Ovdje i sada različnost se pojavljuje u svakoj novoj sklonosti i raznolikosti. Performativnost se pretvara u aspekt spontaniteta ono što se povejevo sleglo, transformira se tako da bude počudenio trenutnik. Djelovanje i uspostavljanje reda, piše Gerald Murnard, preputan su tako da pljuči iznenadujuću inscenaciju okleđivanja i odpuštanju mu jedno telodruženje, izmještjanja i procjekta preko dekonstrukciju teatarskih alika. Belova se tako smješta između svih međusobno prepremljenih i u beskrnjim kombinacijama svojih alika. Tjedno mesto bili su Deleuze voli ciljan Spinoza: "Deseti polni nitko nije ubrdo što nije može", to ne znamo i zato moramo eksperimentirati.

Pitanje što bilo može, pitanje modi, vezano je za izvedbenu dimenziju teatra. Belovi konstruktri krenuti stvaraju blic koji, cončasno prelazi od modi dočekivanja (spontaniteti prema modi) do budućim algoritmima što odgovara mod postavljanja. Bližnji je spontanitet, često dočekivanje. S druge strane on je i osećajnost pogon mu daju ne samo djelovanja, već i svaki um i tjelesa. Kako Stincoš pozvala, upravo je bogata entzesa spontaniteta i afektivnosti ta koja je toliko važna, krštajući proizvodnju i akciju. Mi više jedinstvenstvo na veliko tijelo u pokretu i odmoru, već tjelesa s namjerom, tjelesa pređeta telom. Kako se krećemo od žalosti prema nadnosti, od strasti prema djelovanju, otkrivimo put povećanja nase modi.

Belova strategija je pražnjenje umjetošću objašnjavanja: "Ne ostavljaju se na umjetnost, ja nemam veći spomen. Stevi morate biti sami." Njegov minimalizam ima maksimalni učinak: on gledateljima daje moci da negiraju spontano i time samu predstavu pretvara u neizvjesan događaj.

Say it now

Teatar spontanosti je teatar, kao česta zvjezdica, kao četvrtogodišnja minoltina gledača i zbog toga također teatar prihvajeđa izmještjanja, ovisnog i sumnji. Rad neobičnog kapitalističkog autora Jana Ritseme održava se na sumnjičima, pitanjima i eksperimentima sa značajnim blikvima u trenutku, beznjačnim histeričnim, bivenjem prisutnih kad nelo dolazi do postojanja. On poziva gledače da se upišu, da se "izvuču" kapitalistom kao "izvještak kojim mogu putovati"; poput njegove početne pitanja, traže. Točna je danas onome što se nekontrolirano pojavljuje u trenutku, onim što je ili zaboravljeno ili zanemareno, trenutku međusobnosti i neobnovljivosti. Svaka mreža dobiva iniciju slaptičku suprotstaviti - slobavi podveznosti koja angažuje u različitoj iskušnji percepциje vestižog potencijala ovdje i sada. Teatar Jana Ritseme živi od zračilažja za sve stvari koje se mogu komunicirati, od njihovog smislenstva i kognitivnosti. Godaredovo "ovo je nelo drugo" je njegov program.

U teatru Jana Ritseme nema znakova. Činjenje nečega istovremeno demonstrira i kida to da. "Teatar podstiče dok je on shtera." Ovdje spontanitet znači ne upotrebu prethodno previdenog, već izlaganje sebe događaju, nerazoren, nizvješ. Trenutak odgovornosti ili odluke je trenutak ne-znanja, troušak je onu stranicu programa.

"Bio krećivan je uvijek bio nelo razložio od komunikacijom. Možda će najbolje biti kroz prazne međuprostorje ne-komunikacije, ustanjujuće prekida, ne bi li se objegla kontrola." (Gilles Deleuze, "Negotiations")

To je promišljanje teatra spontaniteta, potraga za slobodom, gotovo neuslijepim događajem. On stvara ambivalentno stanje bivenja. Podzemlje za posporije "sveta u kojem živimo" (Merleau-Ponty), vlastita svjetlost svježih Krece se oko granica koje dijele milijene, zamisljeno, prepoznavanje i komuniciranje. Dovoljno iskušno nečije vlastite svjetlosti spram svake komunikacije. Prekodma teatar spontanosti čini vidljivim one čemu nema mjesto u ekonomiji Zabava, kada Dirk Beeker, zakrišnici razliku između komunikacije i svjetlosti, dok je umjerljost pretvara u događaj.

Prijedor: Nikolina Prstalo



Letting the body dance you around

Notes on open concepts in contemporary performance
Written by: Joachim Gerstmeier

Inquiring into conditions and possibilities of improvisation and spontaneity might produce countless answers - moreover, to make the issue even more difficult, most of these answers are probably acceptable. Therefore, it seems to be more interesting to find out what kind of implications there are today, and what it is you are doing, when you improvise, when you are being spontaneous. How the ineluctable appears in the calculation of art. And what this does to the aesthetic experience. In this I primarily refer to contemporary dance and performance.

Do we need someone or something to rebel against? Though improvisation and spontaneity are not really clearly defined themselves as the aura of an ideology of freedom and liberation still cling to them. What is a political approach during the 1960s led, as far as dance was concerned, to a far-reaching change of perspective? It is understanding the work as process, developing new methods for the quality and discovery of movement, everybody accepting responsibility and making decisions, now takes place in a different environment. The self is no longer seen as a stable identity. Political approaches are less visible. We are slipping between strategies and possibilities, jumping between versions of ourselves.

Spontaneity and improvisation are like a virus, which in the 1960s attacked the immune system of the established and the institutionalized (of movements, companies etc.). Today, however, we are highly conscious that things are in a constant state of flux. But if everything constantly rearranges itself, how is it then possible to question any order? Are there any alternatives? If searching for alternatives unavoidably leads us back to our own patterns, as

Steve Paxton explained referring to the "horse principle": improvisation once again raises the problem of how to change yourself. Or, to be more precise: how is it possible not to remain stuck in the same relationship towards yourself?

Improvisation and spontaneity live off the hope that decisions made in and out of certain situations could lead into unknown areas. But today there is less about creating something new and more about creating open spaces, spaces of incoherence and simultaneousness, which allows acting in the *hic et nunc* and out of a given situation. Even if improvisation and spontaneity often go their separate ways, today they are most likely to be found within such open concepts.

Since the oft-described "performative turn", spontaneity - i.e. acting without pre-conceived notions, out of a given situation, has changed from a phenomenon of reification into a total theatrical event. That, which previously was embedded in the artistic design now - as in an experimental setting - is released, a risky act, which gives room to the performativity of what is happening - and which can fail. The situation of the participants, particularly the spectators, their behavior and their decisions are now moving towards the center of the aesthetic experience.

Thus, a kind of theater comes into focus which, according to Hans-Theo Lehmann is becoming relevant as "an activity of creating and doing, not as a product, as effective force, not as a work". To act means to set relationships into motion. Relationships of a conceptual nature, forms of the human, or points of view, or perspectives.

Becoming

"Nothing is more painful, frightening, than a thinking slipping away from itself. Floating thoughts, which, hardly sketched in their beginnings, are already gone, already touched by oblivion or tumbled into others, which we can control no better... We lose our thoughts permanently. Therefore, we cling so desperately to solidified concepts." (Deleuze: "What is Philosophy?")

In his work, the choreographer William Forsythe (Berlin, Frankfurt) attempts thinking slipping away from itself. With "Improvisation Technologies" he has for several years been developing a complex, open system, which generates and perpetuates movement through permanent decisions with respect to the material. This is not about shaping the body consciously, but about developing a body reacting from its dynamic diversity. "Improvisation Technologies" is a tool for the analytical dance eye - an analytic view of movement, or as Forsythe puts it: "one way of taking mental note of what just happened to you while improving". It is a way of thinking about

movement, which opens up a density of possibilities of perceivable relationships and coordinations of movement. Thus, you can at any time perceive the possibilities of a certain body configuration - eventually and on a more complex level, intuitively: "And then I would suggest you try the results of that which you don't know move on from there, with no idea how it's going to turn out. For me, that would be a truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing, just not knowing and letting the body dance you around" (Forsythe).

This is an attempt to go beyond the limits of what can be coordinated, an attempt trying to let go of its own method. Through a maximum amount of complexity, results are achieved which due to their amely diversity cannot be reproduced. "The purpose of improvisation", as Forsythe says, "is to defeat choreography, to get back to what is primarily dancing. Dance is not a fixed unit with a stable or static internal structure. Dance does not exist in the way things exist. Dance is a mere event, the production of something highly unstable that cannot be retained. Forsythe has often noted that you cannot take movement anywhere. It exists as an idea. A physicist, for example, simply has to believe that the result which he theoretically considers to be probable indeed exists. But he can only prove it by becoming part of the event."

Dance, and the body in general, exists only in the temporal form, and therefore it changes and that is what makes it so enormously complex. Spinoza understood the body itself as a dynamic relationship, whose internal structure and external limits are subject to change. This proposition of the continual flux of internal dynamics of bodies allows Spinoza a rich understanding of the interaction among bodies. When two bodies meet, there is a meeting between two dynamic relationships: either they are indifferent to each other, or they are compatible and together compose a new relationship; a new body, or rather they are incompatible and one body decomposes the relationship of the other, destroying it.

"Improvisation Technologies" does not set up any rules but offers a perspective on the infinite possibilities of the body, which are offered every second. Linked with discovery, risk and doubt. It is a internal horizon which can be set into motion, when and why structures settle and solidify and how these can be set into motion again. The concept of the infinite causes one to experience and feel the body as constantly new. This leads to an open process of performance, which is "incessantly producing ever new possibilities, which do not demand realization, which have their own value and their own effect by remaining possibilities" (Michel E. Eastern).

To extend or to break up the scope of the possibilities requires an opening up towards the radically strange. The body, says Bernhard Wäldelefeld, shows itself at the same time as interwovenness and separateness of one's own body that cannot be objectified, and an objectified, tangible corporeality in the difference which prevents you from observing yourself completely: you constantly encounter yourself and slip away from yourself. It is the concept of interweaving as an asymmetrical one in another, in which one extends to the other. The non-coincidence of myself with myself and with others does not allow that I and the others become members of an encompassing new whole. Thus the process of experience turns out to be unbinding. According to Wäldelefeld, you meet the stranger in yourself through the "corporeal self-referentiality", which reveals itself as a withdrawal of one's own self. Corporeality means that "only as another I am myself": I only grasp myself by slipping away from myself - a concept of spontaneity?

"The more you let go of the control, and give it over to a kind of transparency in the body, a feeling of disappearance, the more you will be able to grasp differentiated forms, and differentiated dynamics [...] You try to direct your body of movement, as opposed to thinking that you are producing movement [...] - it would be like leaving your body in space. Dissolution, letting yourself evaporate. Movement is a factor of the fact that you are actually evaporating." (Forsythe)

Just do it.

Spontaneity has to do with the value of making and seeing things that do not last, of the transitory and the ephemeral, of the present. And it has something to do with the trouble between what you know and how you experience time. Performance is a place of the entanglement with the present and at the same time the crossing of the infinitely virtual.

The inextricability of the experience of time, which Forsythe allows to experience through feet, complex processes of movements and overlaps of time, the French choreographer Jérôme Bel achieves through a concurrence on stillness and nothingness: "I am actually only interested in nothingness," says Jérôme Bel. "Nothingness is the only thing one cannot represent in the theater. So I would like to stage precisely the unrepresentable thing, nothingness, and of course death, which is directly linked to it. But as soon as I think of death, I feel very much alive. This acute awareness of the end fills me with life."

Vitality and death are only understood as the interplay of the presence of the one in the other. By creating something finite, art returns the immediate power of the infinite. Jérôme Bel rejects improvisation. His pieces

are "written" in advance and precisely defined. The actors do nothing but what they are doing. And yet, with his pieces Bel develops a precise construct, which has an impact; it mobilizes the inherent ability of the spectators to react and to experience. It is often hard to predict how the public will react. The reduction to nothing but doing does not allow retranslating or reconstructing something, but it creates space for the immediacy of a shared experience. His most recent piece, *The show must go on!*, is an experiment which moves the process between the stage and the audience into focus. It deals with theater and the expectations of theater, but also with the contacts with which you deal in your life. The construct causes discarded memories to flow again. The connections made, particularly by the spectators, are spontaneous and cannot be calculated. In the here and now references appear in all their complexity and diversity. Performance turns into an aspect of spontaneity, that which settled itself historically is transformed by being superimposed by that which is in the moment. Acting and ordering, as Gerold Sigmund writes, are intertwined in a way that prevents dance from staging liberations, allowing only exclamations, displacements and fuses during the deconstruction of body images. Bel's body locates itself between all the medially stored and infinitely combinable images. The body can be everything. Deleuze quotes Spinoza: "No one has yet determined what the body can do" - we do not know and hence we must experiment.

The question what a body can do, the question of power, is related to the performative dimension of the body. Bel's constructs create a state of being, which marks the transition from the power to act (spontaneously) to the power to be affected (which corresponds to the power to exist). Being is spontaneously, it is pure activity. On the other hand, however, it is a sensibility that is drawn not only by the actions but also the passions of the mind and the body. According to Spinoza, it is this rich synthesis of spontaneity and affectivity which is so important: the intersection of production and affection. We no longer see empty bodies in motion and rest, but rather we find bodies with intention, infused with desire. As we move from sadness to joy, from passion to action, we are discovering the path of the increase of our power.

Bel's strategy is employing instead of lecturing: "Do not rely on art. I am not your savior. You have to do things for yourself". His minimalism has a maximum impact: he gives the spectators the power to act spontaneously thus turning the performance itself to an incalculable event.

Say it now

A theater of spontaneity is theater as pure performance, as pure event of a multitude of voices, and thus also discrepancy, displacement,

discoveries, risk and doubt. The work of the Dutch theater artist Jan Risselaar lives off doubts and questions and experiments with the meaning of being in the moment, being unprotected, being present when something is coming into existence. He invites the spectators to interface: "to move" in the theater "as in a landscape, in which one can travel", and, like him, to ask questions, to search. Weight is given to that, which uncontrollably appears in the moment, which has been forgotten or ignored, to the moment of insecurity or strangeness. Every thought receives its skeptical counterpart and creates an ambiguity that engages into different experiences of perceiving one's own potentiality here and now. Risselaar's theater lives off the curiosity of all things, which can communicate themselves, from their simultaneity and coexistence. Godard's "everything and nothing else" is his program.

There are no tricks in Risselaar's theater. Doing something at the same time demonstrates how to do it. "Theater fails while making." Here, spontaneity means to use nothing prefabricated, but to expose oneself to the event, unarmed, vulnerable. The moment of responsibility or decision is a moment of non-knowledge... a moment beyond the program.

"Being creative has always been something different than communicating. Perhaps, the most important will be to create empty instances of non-communication, disturbing interruptions, to avoid control." (Gilles Deleuze "Négotiations")

This is the calculation of a theater of spontaneity: it is looking for the risky, the almost failed, the event. It creates an ambivalent state of being. It raises interest in the perception of the world in which we are living" (Maurice Pons), the very own world of the consciousness. It moves around the border between thinking/imagining/ perceiving and communicating. It allows experiencing the difference of one's own consciousness with respect to every communication. Through interruptions the theater of spontaneity makes visible what has no place in the economy. Entertainment, as Dirk Baakker puts it, covers up the difference between communication and consciousness: while art turns it into an event.







Šapućemo tijelima

Razgovor s La Ribot

Razgovarao: Goran Sergej Pristaš



F: Možete li opisati razvojni proces za predstavu poput "Mas Distinguideas": u kojem artibizmom momentu odlučujete "to se sad može pokazati", "moglo bi biti završeno" ili "završeno je"?

Zbog fragmentarnosti "Mas Distinguideas" svaki dio ima vrio, vrlo nizot proces. Ponavljaju tražim nešto posebno, kao npr. kako koristi tijelo u komediji "Manuel de uo". Na tom sam komedu radio s raznovrsnim kriještem s uputama za upotrebu, od karneve do crtežke za imun, slike i kolase tih uputa, ali nisam bila sigurna kako će to djelovati kada budem koristila tijelo. Dugo sam iskala smještaj upute za tijelo - kako plesati, jesti... Na kraju sam upotrijebila upute tijelu da umre, da se sklonjen. To mi se vise svrđilo.

Komedija je potpuno je drugega. Pokazivala sam nad-u-hastajući nekim prijateljima i dijala ples za probu drugih ideja, a kad sam trebali objasniti što su sljedeće napraviti, nista sam. "Ovdje ne znam što da radim" i bašto pre onako kako to radim i u komediji. Komad je bio gotov U "No. 28" zašla sam načrtao glazbu na vlastito tijelo. Voljela sam taj pasodobije od Carlosa Santosa i definitivno ga Hjelle upotpuniti. Neki otvoka bila je vec tada.

3. "Misunderstanding" bio je isto. Zeljela sam napraviti koreografiju samo naznačujući konike kako to rade plesac baleta. Pojavljuju se dva tijela: prvo koje naznačava i kreće se spontano te drugo koje plesa u mreži. U obe službe, kada ideje postane posla, proček je isprobati, fiksati, isprobati, ihmata. Kasnije sam shvatila da se tis da tijela mogu naći u gotovo svim komedijama. To je vilo jasno i u komediji "Manuel de uo" i u "Narciso". "Narciso" je npr. bila samo jedna veza, jedna sekunda. Kasnije sam radio ne forme kako ju pokazuju: ali sama ideja je bila brza. "Numeranda" mi je uzeila više vremena, uglavnom zbog toga što sam glazbu finisirala kod kuće i primatjala. Jedan prijeđe se strojem za rublje, mikrofonom, peonicom i telefonom, drugi s usisivačem, aluminijem, metronomom i tanom. Trči s aparatom za kavu, pisaninom i ne spremam se vješ. Zapravo sam želela imati živi zvuk na sceni, ali nije funkcionišao pa sam pojedinačno snimila strojeve i oblik pribrojala u tonici studio.

F: Koja je vlasnost spontanosti u vašem radu?

Pogledalo sam u rečnik i našla da esponentna znaci: 1 - vlastitim impulsom, 2 - bez poklanjanja pozornosti i bez brije za ljudsko čitavanje, 3 - osoba koja uskice u kandu. Sviđa mi se treća definicija. Vjerujem da "esponentne", osoba koja uskice u kandu, godinama razmišlja preno što to učini tako on može planirati svaki pojedini pokret, međutim ce ga zasegurno bitno iznenaditi. Biki i divi ljudi - zato teatralistički, volim komediju. Ona ima možda najčešći plen zvjezdne a izložbeno neuspontaniju.

Sporšćenost se u određenoj mjeri pozivajuje u svakoj zvezdi. Sve ova o tome koliko objave sedeljnost. Koliko sta u stanju raditi sa sedeljnostom. U mjerom je radi gotovo sve malijeno, mijenjan i održavan, pa ipak ponekad reagirat na ono što se događa. Kad se nalazim pred vama, pokazuju vam svoja mala, deset, svog načina gledanja na svijet. Ja ne predstavljam jer ne postoji mleta za predstaviti. Ono što volite ono je što jest, a ono što jest ono je što sam mislio.

Volim mislit u vremenu koje prolazi... brzo, posko. Jako mi je važno razumjeti i koristiti tu ideju tijekom procesa. Postoju ju između spontanosti i rednosti, urek se trudim radio unutar tog procepcije. Ocjedam tu prolaznost vremena boje nego je mogu čitati. Volim tej osjećaj unutarnje stbine. Jedne se stvar pojavi brzo, drugoj treba puno vremena.

F: Kao izvodač ili kazeta da je ono što izvedete pričeno filozofski mora postojati neka vrsta osobnog akustika s publikom. Koja je važnost takvih akustika? Čini li vam se ponekad da vi vidi gledata publike nego ona vas (vas kao osobnost) - ti, metofončno, smi li vam zvezdu oti?

Ja vole dobro mogu vežbiti publiku, njihove reakcije i njihove oči. U svim predstavama vidim svoju publiku. U "Mas Desinguada" kao da nazivam se i njima. Tipičan "razgovor" briž je u poteku jer se ne pozajmimo, ali je vole logan na kraju. Imam osobaj da postanemo prijatelji amjam se zajedno, malimo zajedno, bivimo zajedno. Nenavio, kad smo dobro raspoređeni. Ponekad im se ne svidim ili se oni ne svide među sebi a onda jednostavno idem dalje. Uglavnom je riječ o ovom: sruštite nekog sko vam neliči govor. Treba vam vremena da otkinjete svuda i vam se to, odgovara li vam i slično, a uskoko se dopunjate jedno drugom onda stvari idu brzo, lijepo i glijko.

Metalofončno govorći da moje zvezde imaju oči. Ne mogu vidi našta, ništa zamisli, a da to ne uključuje razmjenu pogleda. Nema mi to smisla. Ovaseste, trmaest godina radim s očima. Među da nikad nisam napravila predstavu bez tiskovog kontaktu s publikom. U posljednjem seriju istaknutih komada, "Sili distinguished", situacija je bila drugačija jer je publika sa mnom u istom prostoru, pa nem se pogodi stalno sreću, a čak bih mogao niko da razgovaramo tjelesnim pokretima - brzinom, spornim, reakcijama itd. Ochosi je jedan prema vider. Vidim pojedino, ne publiku. U "Sili distinguished" vise šapujućem tijelima nego što pićamo očima. Sve je vilo individualno, vile unutarnje, vile osobito.

F: Vi prodajate "istaknute komade" istaknutim posjeđnicima. Kako vidite ideja nečijeg vlasništva nad vašim komadima koji se izvede uživo?

Istaknuti posjeđnici su posljednici istaknutog komada. Oni nisu njegov vlasnik jer koncept vlasništva ne postoji u tom projektu. Oni znaju gdje će se njihov komad izvesti, pričekati zato što ih je obavejstili i ukoliko ga žele

pogledati, ulaznica im je cagužana. Trenutak proizvodnja, pokazujući istaknutog komada, uživo a kako drugačije jest stvaran. Umjesto ostvareti je dokumentirati nečijega iduće dogodke: cijenim "prolaz" trenutku i predsjedam ga kao umjetničko djelo. Ja sam definirala što istaknuti komad jest, a to je ono što istaknuti posjeđnik i dobiva.

F: Neki posjeđnici vaših komada poznati su umjetnici poput Jasene Bela, Franke B. Št. Tokeder, postoji krug umjetnika koje se danas predstavljaju u istom kontekstu, mislim na Gillesa Jobera, Xaviere La Roje, Thomasa Lehmenta i vas. Što vam je zajedničko s tim umjetnicima?

M pribadamo različim generacijama. Poznajem, vidi ih mnogo, radove jednih drugih, u nekim se službenojčići svidimo jedni drugima, u drugima se uopće ne volimo. Neke sam od njih proučavala da sudjeluju u "Desnacohes" dvije godine programu održanom u Madridu kojeg sam organizirala s Blanca Calvo i Joaquim A. Sanchezem između 1997 i 2001. Mi imamo vrlo različite očijev, ukuse, ideje i načine protumačiti vlastiti rad, ali to neke se stvari mogu da se pojavljuju kod svih nas radi na pokazujući umjesto na predstavljanju, tezno, fokusiranost na tijelu, tjelesno umjetništvo, tijelo, ogoljene scene, ogoljene situacije, mir je neka vrsta mira, jedinstvenost, avakodnevne situacije, avakodnevni preizmici, avakodnevni tekstovi, fragmentirane strukture, sistemi ili gre pravila i sl. Prije je posle, u svim dijelima je samo u nekom. U mom studiju zbog realnosti pesni u mojoj zemlji problem dovedešte. Španjolsko, koliko je bilo za branu, tječaju, novinarstvo i tako izvodač/plesači i ići nedopravljanjem i kontaminaciju. Bio je to nean preizvajanja, ali i bezanja.

Prije je kasnije vidjela sam neke od tih stvari kod mrežnog autora moje generacije. Poput Sarah Lucas i Forced Entertainment, Claudije Trozzi, Marka Benešin, Olge Mesa. Naš Bustamante i Renata Djokija, Richarda Bellinghama i Monice Valenciano, Yrene Menusichu, Richarda Maxwell, Rodinge Garcisa, Meg Stuart, Cecilia Gómez Motte i još puno mih. Slabodružno i čuvamo udjela u drugim disciplinama, ali i svojevrstan suradnji među nama. Mnogi su od tih umjetnika zamisli i vode programe, grupe, događaje, improvizacije, etobne. U ovakom okviru, bogatija je ukoliko nismo sami uvijek u istom kontekstu. Mi naša grupa Individualistički unutar velike grupe možemo pronaci jedno ako je kontekst vrlo, vrlo srok.

F: Kao što kazete, sve više autora iz novih konteksta zamisljuju, programiraju i organiziraju svojstvo. Ju li neka vrsta suprostatovanja trebiti? Kakav je vaš odnos prema trebitu izvedbenih umjetnosti?

Vjerujem da su umjetnici uvijek cemljavak i organizatori nešto da se upoznaju, da razgovaraju. To je ono što mi volimo. Razgovarati i biti s ljudima koji volje umjetnost, koji radi u

umjetnosti, s umjetnicima, za umjetnika i oko umjetnika.

F: U predstavi "El gran game" postoje pravila, no struktura je prozvoljna. Tačka vreće predstavite traži da publike u određenom mjeru vjeruje da se vi zaista dajte pravila "slučajnosti". Sviđjelo mi se ta predstava, ali sam u isto vrijeme imao ojačaj posloženja strukture koga me podstiče na naravnije strukture upravo zbog autoriteta (ne autora strukture, već autoriteta slučajnosti). Koji je rapika za sve vas kao izvođače i koreografe? Što vam daje slučajnost i kakvu ona promjenjuje da biste publički?

"El gran game" bila je jedan od nezamisljivih procesa i predstave koja sam radio, ali ne najšlačka. Tako je da takođe vrata predstave trebaju puno i od publike i od plesača. Neke od plesača nisu bili dovoljno zrići da bi se nosili s takvom mogućnošću, a tom igrum. Autostat slučajnosti bio je da odaberem način diskotekom i kako sam toliko stog zog. Moja je ideja bila bliza berlinskoj slučajnosti nego sljedjenju pravila. Točno je to bio moj predrasud plesačima. No nije se ostvarilo. Čak sam bila smrtna kada bih vidjela da plesači ponekad varaju. To je na neku način bilo oblač mojih ideja, ali ne uopće i zvuč bliskovo... Ičkni smo se ne prvoj nastupu. Ja sam se također mudila izvana. Izvođila sam samo "Zenimic", dva tanhata prikazivanja slučajnosti, glubom, bojam i jermom, smješnjim previrima. Tako da i sama neam puno pomogla, a bilo je prekasno da razmisljam o slobišu kao o jednom od igračat.

F: U predstavi konistite vrlo definiran znakovni jezik, ali tekućik i apstraktan materijal. Iako postoji rutika u njegovim referencama i tehnikama, njema se gradi površina (ne)komunikacije. Koliko vam je bilo crizantemnih tih jezika? Kakve je riječi vaše ekspresivne snage? Što im prethodi?

"Ovdje pokrivavimo zamisli politički govor koji pogleda kao gazoš". To je bio tekst koji nam je privenio učitelj znakovnog jezika. Tražila sam od plesača da znakovni jezik prevedu u ples samo i nogama, i to je već bio plus. Kasnije sam svima delu visoko pote. Nazvali su to scenu Noge gazoše. Tražila sam da izuzmu rezultat prejednoga u noge prevedu opet u ruke. Tad sam tražile da fukaju i kontinuiraju skaku. To je bio drugi materijal nazvan Ruke gazoše. S tom su scenom proljeći isti proces. Igrići su namre tu verziju kao da igraju politički govor stojeći na stolici. Imali smo i skicu. Onu koju je izvodim zajedno s dodatnicima - skidanjem i oblaćenjem staganje i odmatanje hlača i puševini. Ta se skica zvala Akočja. Dodatci preveli su je u ruke i prešle i izvoditi vrlo dublu publiku sjedići na stolici, kao da vode privatan razgovor. Tu smo scenu zvali Elba. Šestnaeu načina tih prihv nekoliko mjeseci neda bili neugovorenih. Vite nego same igrali. Konstruirali smo osibujan talasan jezik sa svakim značenjima te s energijom i voljom da

komuniciramo s gledateljima. Međutim možda otkrivali smo da je takav pristup nemoguća misa. Meni je to bilo nevjerojato, rado, moglo neuspjeti. Bio je to trenutak stvarnosti, i to vroči snažan jer smo otkrili tihnu naših napora i medijacionog razumijevanja - nasi četveru, samo među nama.

F: Što je trenutno u životu vašeg istraživanja?

Boje, mršljivo ljudi, tržnice, hrana, trube, cijevi, ribe, ha, ha, ha. Završila sam neke stvari u zadnjih deset ili dvanaest godina. Želim da daje. Još uvek ne znam kako, ali prenosiću nove stvari, nove nadine, nove pretpute. Godine 2003. bje se mijesecima retrospektive i preporodjala.

Nekon deset godina istražujem komediju na mojoj tijelu i prepremam nešto što nazivam odobrenje tijelu, odnosno radem s različitim međimcima poput video, performansa, krijege, drugog tijela i filmova.

Pripremam "Panorama", predstavu temeljenu na 34 istaknutim komedijama koje sam kreirali u zadnjih deset godina i stičtešas "Bocombi Glona" iz 1981., koji je bio sjajna tih komedija "Panorama" su počeknuti u Tate Modern sljedećeg objavlja kao dio programa Živo kulturne. Engleska plesačica Anna Williams preuzeo je cinglu senzu "Mia clings idea" i izvođi je od 2003. nadalje. Redim također svoju drugu videoinstalaciju Take off. Prikazat će senzu videokontakta pod naslovom "Striptease" u South London Gallery u isto vrijeme kada i "Panorama" u Tateu.

Pripremam i leđnu "objekt" povratniku s tim rascovriva me film o "Panonomu". Nekon toga će stati na mjestu da sih mogu započeti novu predstavu za teatar, s mnogo ljudi. Uspit, međov bi mogao biti "Mission Impossible" ili "Esponansce".

Prevod: Nadaina Pratić

Whispering with our bodies

Interview with La Ribot

Interviewed by Goran Šerđa Prešić

F: Could you describe the development processes used in your performances, such as *Mia Distinguenda*. When do you decide that "It's presentable" or "It might be finished" or "It's finished"?

Because of the fragmentation of *Mia distinguenda*, for each small part or place a very, very different process is used. Sometimes I am looking for something, very specific, how to use the body in Manual de uso, for example. I had already been working with all kinds of operating manuals, for a camera or a lemon-squeezers, and making collages of the instructions, but I was not sure how it would work for the body. For a long time I've been creating instructions for the body to dance, to eat. Finally I used the instructions for the body to die, to become extinct. I liked it better that way.

The piece with the chicken is very different. It was showing a work in progress to some friends and I had the chicken I intended for some other ideas. When I got to the point where I had to explain what I was going to do next, I said "here I don't know what to do", and I threw the chicken as I do in the piece. The piece was done. In "In '26" I wanted to draw the music on my body. I loved this predictable by Carlos Santos, and absolutely wanted to use it. Finding the pencils was very difficult.

"Misunderstanding" was the same. I wanted to do a choreography just marking the steps,

as classical dancers do. Two bodies appear, the first is the body marking and moving spontaneously, and the second is the body dancing in the imagination. In both cases the process, once the idea was clear, was to try and fix it. I realized later that these two bodies are in almost all of the pieces. In "Manual de uso" it is very clear. In "Nardos" also. This piece was one vision, one second. Afterwards, I worked on how to present it, but the idea was a quick thing. "Numeranda" took me more time, which was mainly recording the music at home with some friends. One friend with the washing machine, microwave and phone, the other with the Hoover, the alarm, the metronome, and the dryer; and the third with the coffee machine and - I don't remember now - I wanted to do the live sound. It didn't work at all, so I recorded the machines one by one and went to a friend's sound studio.

F: What is the importance of spontaneity in your work?

I have looked in the Spanish dictionary and *espontaneo* means: 1 - on its own impulse, 2 - unpremeditated human action, 3 - the person who jumps into a comida. I like the third definition. I believe this *espontaneo*, the person who jumps in the bull fight, has been thinking about doing that for years. He could have been planning every single movement, but the nearly will surely surprise him. The bull "is" plaza, the people, that's why theoretically I love corridas. It is the best performance plan ever and the most spontaneous one at the same time. Spontaneity is inside any live performance at some level. It depends on how much you appreciate the present, how much you can work with the present.

In my work, almost everything is thought-out, measured and decided in advance, but sometimes I react to something that is happening around me. Once I am in front of you, I am presenting my thoughts, my ideas, my way of seeing things. I am not representing, because there is nothing to represent. What you see is what there is and what there is is what I have thought out.

I like to think in the frame of time passing quick, slow. It is very important for me to understand and to use this idea during the work process. There is a gap between spontaneity and eternity. I always try to work in this gap. I can feel the time passing better than I can explain it. I like this feeling of interior silence. One thing appears quickly, the other takes a lot of time.

F: When you perform (and you say that what you perform is pretty much fixed) some sort of personal relationship with the audience must take place. What is the importance of the experiences you have during the performance? Do you think that you are sometimes watching the audience more than the audience is watching you (you as a personality) - or, to be metaphorical, does your performance have eyes?

I can see the audience very well. Their reactions and eyes. In all my pieces I see the audience. In "Mas distinguidos" it is like I am talking to them. Like a typical "conversation".

It's more difficult at the beginning because we don't know each other, and it's very easy at the end. I have the feeling that we end up being friends, laughing together, thinking together, being together. When we are happy, of course! Sometimes they don't like me or I don't like them, then I just keep going. Most of the times it's - you meet someone who is telling you something, you need time to discover if you like it, whether you feel you are comfortable, etc., and if you like each other then things go quickly, nicely and softly. Metaphorically, my performances have eyes yes, I cannot imagine doing anything without eye contact. It doesn't make sense for me. For twelve, thirteen years I have been working with the eyes. I don't think I have ever made a piece without eye contact. In my last series of distinguished pieces, "Still distinguished", the situation was very different because the audience are with me in the same space, so our eyes are in constant contact, but I could say that in this piece we talk with our body movements - fast, slow, with our reactions, etc. Here the relationship is one on one. I see individuals, not an audience. In "Still distinguished" we are whispering with our bodies more than talking with our eyes. It is something for each person individually, more interior, more personal.

F: You are selling "distinguished pieces" to distinguished proprietors. How do you see that idea of somebody's ownership of the pieces you perform alive?

The distinguished proprietors are the proprietors of a distinguished piece. They are not the owners because the concept of ownership doesn't exist in the distinguished project. They know where their piece is taking place or being presented because I inform them and if they want to see their piece they always have a place at the venue.

There is a real moment when a distinguished piece is being produced, presented, when it's alive or whatever. Instead of having the *distratius* or the documents of something that happened, I value the ephemeral moment and I sell it as a work of art. I have defined what a distinguished piece is and that is what a distinguished proprietor gets.

F: Some of the owners of your pieces are renowned artists such as Jerome Bel, Franko B., etc. Also a group of artists is usually being presented in a similar context as yourself: Gilles Jobin, Xavier Le Roy, Thomas Lehnemann. What do you have in common with those artists?

We are of the same generation. We more or less know each other's work and in some cases we like each other very much, in others we don't like each other at all. I have invited

some of them to participate in "Desvinciones", a two week program in Madrid that I curated with Blanca Calvo and Jose A. Sanchez from 1997 to 2001.

We have very different aims, tastes, ideas and ways of approaching our work, but there are things that one could say almost all of us share: focusing on the body, the artist's body, or the naked bodies, working with presentation instead of representation, the use of silence, the bare scenes, bare situations, the use of stillness or a kind of stillness, of amplitude, only situations, only objects, daily texts, of fragmented structures, systems or games, rules, etc. Sooner or later, you find all or some of this in our works. In my case, because of the reality of the dance in my country, Spain, at the beginning of '90, I went for radical lightness, independence, and the use of solo performer/dancer as well as for interdisciplinarity and contamination. It was a way to survive but also a way to escape. Sooner or later, I see some of these things in a lot of artists of my generation: Sarah Lucas or Forcad Entertaiment, Claudia Thross, Marco Bremetti, Olga Mesa, Nao Bustamante, or Rinke Dakstra, Richard Bellingham and Monica Valenciano, Yann Marzalash, Richard Maxwell, Rodrigo Garcia, Meg Stuart, Oscar Gomez Mata, and many others. We are after freedom and complexity with other disciplines and also a kind of co-operation between us. A lot of these artists are curating programmes, groups, events, improvisations, exhibitions or have done so in the past.

Anyway, it is more varied if we are not always in the same context. We are not a group. Only if the context is very, very large, can we find the individuality inside this group.

F: As you say, more and more artists are curating, programming or organising meetings. Is it a kind of confrontation with the market? What is your relation to the performing arts market?

I've always believed that artists have curated and organised things for themselves in order to meet other artists, to talk to other artists. That's what we like. To talk and be with the people who like art, or who work in the arts, with artists or for artists.

F: In the performance "El gran game" there were some rules, but the structure was random. That kind of performance asks from the audience to trust that you are really following the "rules" of chance. I liked that piece very much, but all the time I had a feeling that there is still a kind of structure which reminds me of narrative structure because of its authority (this time there is no author of structure, but there is the authority of chance). What was the difference for you as performers and choreographers? What did chance give you, and what differences could it give (or gave) to the audience?

El gran game has been one of the most interesting processes and pieces of work I ever did, but not the easiest. It is true that that kind of performance asked a lot from the audience and a lot from the dancers. Some of the dancers were not mature enough to deal with this possibility, with this game. The authority of chance was in a way dictatorial and I suffered a lot because of it. My point of view had more to do with chance, rather than just following the rules. That was my exact proposal to the dancers. It didn't really happen. I was even happy when sometimes I saw the dancers cheating! That was in a way closer to my idea ... even if it was not at all ... even if it sounds silly ... We struggled in the first level. I also struggled on the outside. I just performed the "exceptions": the two moments to break the chance, with music, colours and clear funny rules. So, I was not very helpful and it was too late to correlate myself inside for the rest of the game!

F: In that piece you used a very defined sign language, but also some abstract material. There are differences in reference and technique, but somehow it builds up the surface of (non)communication. How much does the expressiveness of those languages matter to you? What is their expressive force? What precedes those materials? Are they explicit? "Here we are trying to imagine a political speech which looks like a gazelle". This was a text that our sign language teacher translated from the sign language. I asked the dancers to translate it into a dance using only legs since it was a dance already. Afterwards, I added the high heels for everyone. We called it Legs gazelles. Then I asked them to translate the visual result of the "legs" translation using their hands. Then I asked them to write and jump constantly. That was another material called Hands gazelles. With Arms-gazelles they repeated the same process. They were doing that version as a political speech standing on a chair. We also had an action. That was the one that I performed with the extras - dressing and undressing, folding and unfolding trousers and jumpers. This action was called Arsen Extras. They translated it with their hands and fingers and performed it very close to the audience, sitting down on a chair, as a private conversation. We called it Closer.

For me and for everyone, this part of the work was the most amazing, the first months. Much more than the game! We were constructing a specific body language, with real meaning, and with the energy and will to communicate with the audience. But little by little we were discovering that it was a mission impossible. For me that was the high point of the work, maybe the most poetic. It was a moment of reality, very strong when we discovered the sense of our efforts and how we understood each other. The four of us, just between ourselves

F: What is the focus of your research right now?

Colours a lot of people, markets, food, transports, flowers, fishes, ha ha ha ha ha ha ha ha I have friended some things I've been doing over the past ten or twelve years. I want to move on. I still don't know how, but I will find it, new things, new ways, new approaches. The year 2003 will be a mix of retrospective and renovation. After 10 years of doing distinguished pieces using my body, I am preparing what I call a detached body, which means I am now working with different media, such as video, performance, books, another body and film, to be able to move on, "out of my body". I am preparing Panorama, a performance based on the 34 distinguished pieces that I have created in the past ten years, and the stripshow "Socom! Glora!" from 1991, which was the seed of these pieces. I will present Panorama at Tate Modern next March as part as the programme Live Culture.

The English dancer Anna Williams will take the second series of "Mis distinguibles" and will perform it from 2003 onwards. I am also doing my second video installation Take off... I will present a series of video installations entitled "Simplissime" at the South London Gallery at the time of the Tate performances of Panorama.

I am preparing an "object" book related to these works and also a film on Panorama. After that I will stop for 3 months to be ready to start a piece with a lot of people for the theatre. By the way, the title could be "Mission Impossible" or "Exponentential".



Da li se može plesati logičko podizanje plesa

Neka pitanja i odgovori o predstavi Weak Dance Strong Questions

Jonathana Burrowsa i Jana Ritseme

plesac Bojana Cvjetić

foto: Herman Songeloo



"Dobro veče, moje je ime Jonathan Burrows, predstavata se zove Weak Dance Strong Questions i traje pedeset minuta."

Vidim dva čovjeka kako izmjenada zakomaju poštence u beli, podjednako čavljivim prešto, kao da zauzimaju pozicije za izvođenje. Potto su poceli da se kreću u tom praznom prostoru, procesi, vočnim i zvuknim žurnimvima prema ulici običenih vlasti i prizora, ja iluzionam u nedoumo, da li je impresionizam i ja konceptualna. Usmjerenošć nematerijalnosti pokreta je tako snizljeđujuće da će biti izvezbanom i tako me vodi sumnju u moje razumijevanje improvizacije na prvi pogled. Da li sam zadovoljnja što prepoznam Burrowsa kao profesionalno obučenog plesača koji se sada kreće na način koji bi mi mogao opisati kako nepristojano razblakovanje log što njegovo telo 'pomeye' kao ples, dok posljedice Jānis Ritseme bez nastudiranog vočnjeku plesu netko poput 'plesača plesa'? ili ubrzo moram da se razvedem od poznajanja te razlike kao dogledne, unapred ugradjene učestnosti mrtvog plesa, kaku bin mogao da uvidim ono što pleni preko datog, name, kako ovaj duu nastavlja da crta u sebi poput magičnog plesača plesnih pokreta, pozivajući i nestajući pre no što ce poprimiti oblik? Da bih razumio 'zadatku' koji je dobio da aktivnost plesanja u sebi neštega, ešte bez strukturalnog cilja, moram li da primrem da su se ova plesača odvojeno i nezavisno-odzublje u retu produkciju televizijskih skida učesnjkiranih bilo kakve značenje svime izuzev toga da budu izgovorani, muzičan je glasno optlesani i neupućeni pre no što su mogli da uspostave punu rečenicu? I da li se ptam kako ovaj ples optstaje kao duo gde dvaju mlerda ne komunicira, pa sprek, ne sudarajući se ili ne sključuju jedan drugog, ravnaju plesne sezone? Malim i o 'zadatku' na kojem počiva prečimni dogovor?

Prihvati noge jednu kraj druge, živo ce održavati čvor? Ja bих verovatno prizula desnu nogu napred, ali što on radi, on podrne da skida s oba nogu alekpijene jednu za drugu i izmenada zastaje i gleda ruku koju je otako noge. Sada mi pogled prelazi na drugog, koji nešto barem prestiže po zadnjem dijelu i hvata se za ryu kad da će mu se da se radi te da okrenuti prema zadnjici. Da li prestiže zdroj stoji je zvuk, što radi i zato što stoji pozivajući pozivac loga, da mu se telo upusti u skok napred i spocene jednom, draput? Da li on to frustruje saopštvena kreditra ili se to odveže pre no što je mogao da ga kontroleše i zakasni? Mogu li da probam ono što vidim? Ako mi ruka ne

stigna sve da zabeleži razlikući se s brončom pokreti, mogu li čutići da ga sagledaju u polupuncu? ili sam prenosićem ekscesivnim korakom promene, ovoga plesa poput živog, bluznog napravljenog uobičajenja kroplja, koji je iz jednog u drugi trenutak nastao, a jedne u drugu predstavu, iz jednog u drugi ulogu počinjenju, ne stane mog li pogledi drugih gledačeva, vec različiti i sertim izvedbe? Da li onda razlike da dovo može biti pouzdan opis? ili se pitaju da koje tacke bili mogli da omoguštaju nekakav automatizam plesanja plesa, dozvolio čuvajući ovoreni koncept toga što je ples? Da li je bilo zanimljivo ili uzbuđujuće da se razdvojni perfum u njeno upotrebu u plesu, jednom kada se uspeši da ga zamolio? I kada je dozadno kada shvatit da nema poziva da ne ovaj pokret nazume kao nešto arogantno, u očisu prema specifičnom značenju koje su priznata i otud zainteresirana da se prevedu? Učujem ste u neopodeljivo utroge između vrednosti i publike, gole se izmeđuje-ples / privlačenje-plesa / plesanje-plesa / gledanje-plesa dovoljno i za izvedbe i za gledače kao zan-izvedbenim procesom? Da li je ovaj način da je zadovoljstvo zadevi u razmaku prema izvedbi kog plesa onda što gledač može da misli i zamoli kog plesa kog će onda moglo da plesa? U naznačenju da zahvali i naznačiti predstavu WDSQ na fonomatnom planu, moja "osjećaju" je, istakalo, strašljivo promasaj, kojom bih želela da predložim analitički interpretativnu model ovog dela kao plesa koji predstavlja logiku dionjina plasiranih skicaza. Suprotno onome što bi mi bilo da preprečim još jedan čvorak, plesa u smislu proglašenja "tekuć" koreografije, kompozicije, autorstva i interpretacije predlažeći nultu tačku polazista u kojem WDSQ ispruži granicu pokreta koko ples - me, na granicu plasnosti kapaciteta, koko takve (o čemu na možemo raditi da iskrenim zapravo) vec granicu između pokreta i prema okviru multimedija regovog uobičajavanja. Ako u tumačenju WDSQ poznam Wittensteinovo stanova, parafraširajući ih ovako: Ne možemo raditi ples, koko ne možemo plesati, zato ne možemo ni plesati, ono što ne možemo imati koko ples! Možuće u okviru me kakvog ograničenja može se razmotriti jedino ako se ostvari kao dogadjaj, koko nešto zauzima reč oblik. Stoga, kako se može plesati mogućnost plesa, koko ovak vojnik-vec-skiđajuće drugi pokret?

Mozde se može plesati "izmeđje plesa"², kao pokazuwanja "skela" logičkog podizanja plesa. Kako bismo ustanovili na koji je način improvizacija u WDSQ ograničena ili otvorena, svaki iskaz možemo uzeti kao analitički propozicijski pri kojima svaki pokret, koko i svaka stvar u skizu, sadži mogućnost svih situacija. Svaki pokret na belu stanicu praznog prostora ispunjava jedno moguće stanje skice u kome će se može plesati. Mogućnost nekog konfiguracije pokreta se ne samo mreži, imaginira ili potom interpretira, vec ak-ugovara i pokreće u izvedenju. Tako svaki iskaz artikuleže propoziciju. Ako pokret stoji, a na što jesu. U svaku propoziciju raspored pokreta se omogućava u izgovaranju, ali je vedno da će u

svakoj instanci "iskusava mogućnost kao telo" (Hans-Thies Lehmann), da neki pokret stazi iz znanja o skazivanju nešto proaktivog što će ubrzo biti napravljeno ili zamerno nešto drugim. Svakako izlazi moguće, obavezujući se površini rasprekidanja jednog pokreta drugim, tako da svaki nastupa kao da ponisti prethodni pokret. "Propozicija je nepotpuna" leto "potpuna slika nešta", što odaje i u onom Caginovom dictumu: "Anything goes, but not everything happens". Ovdje se uklanja potreba za unutarnjim sveževanjem, za razmazivanje i proaktivitetu, za "zastitu", zatoči ova, a ne reč drugi pokreti, i u kategoriji je važi sve to sa osobama koje izvode, one razmazujući koja pružaju udobnost ispunjavanju ljudog užitka plesa i estetskog preusdržavanja, "ovo mi se dopada s ono ne". Neka, ikona ili autentični određujući za celo i subjektivnost plesa, ne može da uhrati, kako se sve materijalno odlikuje plesa, pojednostavljujući formu propozicije. Koju onda forma propozicije WDSQ izjavlja? I da jednostavno pružatim, što je ono restriktno ili sta se zadržava istim u obliku improvizacione varijabilnosti?

Ovo što Burrows i Ritsema nazivaju "plesanje pitanja" ja što nazaknjam u našoj predstavi: WDSQ na fonomatnom planu, moja "osjećaju" je, istakalo, strašljivo promasaj, kojom bih želela da predložim analitički interpretativnu model ovog dela kao plesa koji predstavlja logiku dionjina plasiranih skicaza. Suprotno onome što bi mi bilo da preprečim još jedan čvorak, plesa u smislu proglašenja "tekuć" koreografije, kompozicije, autorstva i interpretacije predlažeći nultu tačku polazista u kojem WDSQ ispruži granicu pokreta koko ples - me, na granicu plasnosti kapaciteta, koko takve (o čemu na možemo raditi da iskrenim zapravo) vec granicu između pokreta i prema okviru multimedija regovog uobičajavanja. Ako u tumačenju WDSQ poznam Wittensteinovo stanova, parafraširajući ih ovako: Ne možemo raditi ples, koko ne možemo plesati, zato ne možemo ni plesati, ono što ne možemo imati koko ples!

Možuće u okviru me kakvog ograničenja može se razmotriti jedino ako se ostvari kao dogadjaj, koko nešto zauzima reč oblik. Stoga, kako se može plesati mogućnost plesa, koko ovak vojnik-vec-skiđajuće drugi pokret?

Mozde se može plesati "izmeđje plesa"², kao pokazuwanja "skela" logičkog podizanja plesa. Kako bismo ustanovili na koji je način improvizacija u WDSQ ograničena ili otvorena, svaki iskaz možemo uzeti kao analitički propozicijski pri kojima svaki pokret, koko i svaka stvar u skizu, sadži mogućnost svih situacija. Svaki pokret na belu stanicu praznog prostora ispunjava jedno moguće stanje skice u kome će se može plesati. Mogućnost nekog konfiguracije pokreta se ne samo mreži, imaginira ili potom interpretira, vec ak-ugovara i pokreće u izvedenju. Tako svaki iskaz artikuleže propoziciju. Ako pokret stoji, a na što jesu. U svaku propoziciju raspored pokreta se omogućava u izgovaranju, ali je vedno da će u

prikrasnečkog u plesu. U protivnom, bilo bi vise materijalnog otpora da se ovo dalo formeši sistemom logičkog konceptualnog koncepta. Primeda Europa i Resima ne neglaziraju konceptualističku naturu da napravljuje ples, a Wittgensteinovski artiljerija logika je uključivo proizvod moje interpretacije koja im jedan od mogućih interpretativnih mada prepozna, ali zaseguje obliku diskutovanu intenciju u izpravljanju body-mind oduzeca u plesnoj produkciji. Da nekih interes prevlačuju u fenomenu postavljanja čakveog plesa, umesto da samo zlede formalističku konceptualnu crtu koja bi se ispostavila kao demonstracija mijenjanja plesa - mogla se precizno ponuditi i nacija između pitanja koje ne postavljaju: "Šta bih mogao da pišem sedam?" i pitanja koje je prati poštujem da možda ples: "Šta je to što pištem sedam?" Sedam, sedam je red koji me uvede u katu pater u WDSQ, kao da sam zaslijepljena glatkim, ali odlučnim kontinuitetom u kojem protoka trajekcije predstavlja. Kako jedno za drugu sledi pitanja? Koja operacija povezuje smenjivanja fukseva i rezova u ovom plesu?

Kako su "tve propozicije jednake vrhodnosti" a "hvareću jesu i moraju biti raznevene od sebe"?¹⁵, tako i varijabilnost pokreta od jednog do drugog iskazu razložuju operaciju deriviranja jednog pitanja iz drugog, pranja na pitanje na pitanje itd., u neku neponavljivo menjeno propilovanja okvirnog konceptu rečenja, i tako dalje? "Na posjeti observata u dogadanju neki stvar isto tako što je neki druga dogodila. Jedna nužnost koja postoji je logička nužnost."¹⁶ Ako ne poseti rezbi da se ispisat kažnjivošću odnosa pokreta, na primer u trčanju leve ruke postiće desna nogu iscrpiti leđu, jedina potroba koja nagoni jedan pokret ka drugom je nužnost propilovanja, oblikovanja plesa u propozicionoj formi "pitanja". Dosledno ja svakom ko ih želi napraviti u otklanjanju ili predviđanju onoga što mi sledi, jer novu u ma kojoj instanci nije oblikovanje onog sto "jači" ili "zračište" mogućnost. Ako logika prethodi svakom skupštu, započinje ne onim "kako" već "Šta", zato uopšte slavimo to svakog nedio da svaka plesna pitanja donosi? U odgovorima na ovo pitanje WDSQ željno pokazuje da konceptualistička deklarativna izjave "Ovo je ples" nije dovoljno, i da su, otudi, Europa i Resima, oslobađeni da ih u podlogu se preko protivnog smislađu da samo prikazuju ili iznose ovaj zaključak. Wittgenstein zapisa da svaka mogućnost mora vec biti u samoj svom učešću, "Šta je mislio, takođe je i mogućost"¹⁷, ali ono sto je u logici proces učinkovanjan rezultata, u plesu je dato istaknuto pisanja koja omogućava da se catkin svaka mogućnost u obliku pitanja.

Ako je svaka potencijalnost evidentna i prekršćana realizacijom mogućnosti zašto ova ples uopšte odvija u strogo omeđenom trajekciju? Blatarni odgovor je interesantnost ovoga pitanja kaže zato je potrebo da zauzme prostor i vreme, moguće (u plesu) koje je uvek-već mislio? Zato je potrebo da se izvodeći umore od zadatka? Umorni su od-

plesanja", ali se mogu stvoriti isto ne-znađenjem. Rad koji je učlen u pedeset minuta je neophodan zato da se istraži bilo kakva potreba i razlozi, što bi se delujućim temeljima moglo nazvati "ekstrem", ni za što. On određuje svaki poretki preferencija, svaku organizaciju pokreta prema ciljevima. Pa pak potrebni mu je poretki potrebe sa mu potencijalnosti prostora u onoj men u kojoj poretki dan cetezarenje dogredja mogućim? Okren učestalošću biloig osnovnjeg prostora i unapred markiranoj trajekciji poziciju su da odobri plesu raspravljanja okta, tako kog može da se odvoji i da nadreduje, kako bi poslužila zasebnoj funkciji zastupanja predstave. Moje opse kretnjeg izvršile predstave jesu se očituju nedovoljno. Ako slike ne može da posluži, a u prilog tome govore sve one neko kojim trudom nečin da očigledan. Ako je produžen ovač ples ili pescara, kako se može razumeti organizacija njegovih pokreta, jedni drugi način da se na predstavi nikada nije da se počake. Neki iz publike, pružani "kako to izgleda", ovim su WDSQ na svom toku, iako se nekada nije došlo da niko od gledača stupi na scenu u toku predstave. S ove strane se WDSQ samoučice obavezujući dvostruku vezu se ne vlasnik igrajući u nečinom (i razumejanju) balon, jednako cevijerom pomeraju sa okružujućim nekontrolisanim zvukom. WDSQ pokazuje aktuenu indikativnost prema izabranoj specifičnosti konkretnog mesta, tako da omogućuje usred nečega što je učinak pomerev. Dvoje je usredosten na još jedno, ne-rezbi, koja se tada neomogućava sasudna teli koja se usuzimo izbjegavaju bez ikakvog napore, odnosno tako što ne označuju namerno distancu između sebe, dok i kada stoji blizu, u opet nikada se ne dotiču. Ovir onoga što je unapred došlo kao prostor, vreme i ne-kontakt, neophodan je da se očita već da dijalozu snimaju, učekujući da jednini svaki meti kontakt u pokretu pre no što mi između. Tu nečinim nešta, jouissance stvarajući u kreativnoj zahtijevanju između "sadržaj plesa" koj je prisutan "kao ga vidim". Čujem li čak kako osećam da oni mogu da ustvari i zapadeti i neponosno ankoriraju, nako se da, igrajući je, oslobađaju u stolicu odužuju se sa počinju poimetičnjem mog bezglasnog rezervisajućeg ponavljanja.

nezavojnost koja se ogleda u tome što su izvodači poslovani paradijsku nemirnopravljenoj gotovo poput slučaja nasrednjeg zamirujućeg, dopušteno mi je da se "U predstavi WDSQ nadom kao subjekt iču određene granice mesta, i radiju mog razumijevanja onog što očajam. Iako se oni ved uobičajenim, kao da se stanje običnog dala" primjenjuju na svaki predmet tumčenja, čime, o plesu "čeladnjeg" od nečesa da pogleda kao izvestan ples, gledajući dobra snagu ţ je analitički obrabrat da "kad? Kako?" Poimatičujući i razmisljavši ne sermo kad pitne "da li ovo ples" i da li "je ovo ples?" ved u koraku premještanju u položaj onoga koj plesa.

S druge strane, mogu da dopustim da predstave se mnomo reaguju u savremeni antinterpretativnoj maniri. Na "uzasuvajućem", ne čak osim pružiti da dovršim neotpunu, da poštujem pitanje A da prethim proces istraživanja sopstvenog kapaciteta imaginacija. Umesto toga, ve prepustim igri (igrajući učestvovaljivanja plesa) kroz Burmova, sično tomu kako se uzeva u fenomenu koj je zavara razumijevanja. Kao što je prvo uključuju neke neponovljive instrumentalne metode, na primer: Skutam je i pri tome, ponavljaju u sebi kako ih zadržati i produžiti stolice zvučanja. I kao što uživam u uključuju jeziku koj ne razumim, ali ne mogu da govorni, među jeck tajno imira morfološku pokretu govora. U skusenju sam da igram ovi tisuči mudračnja, pokusavajući da jednini svaki meti kontakt u pokretu pre no što mi između. Tu nečinim nešta, jouissance stvarajući u kreativnoj zahtijevanju između "sadržaj plesa" koj je prisutan "kao ga vidim". Čujem li čak kako osećam da oni mogu da ustvari i zapadeti i neponosno ankoriraju, nako se da, igrajući je, oslobađaju u stolicu odužuju se sa počinju poimetičnjem mog bezglasnog rezervisajućeg ponavljanja.

15.61 "We cannot think what we cannot think so what we cannot think we cannot say either". Ludwig Wittgenstein, *Treatise logic-philosophical treatise*. D. F. Pears and B. F. McGuinness, Rutherford, London and New York, 1974.

16. Ova je druga, američka plesačica - Szczepanij Józefina, imenujena trapez.

17. Hans Thies Lehmann, *Fragments on Considering Theatre as a Realm of Possibilities*, Theatertheorie zum Theaterfestival SPLEART, München, 2001, 20.

18. Ludwig Wittgenstein, *Treatise* , paragrafi 5 i 55.

19. Ibidem, paragrafi 5.4541 and 6.1201.

20. Ibidem, paragrafi 5.5861 and 6.4.

21. Ibidem, paragrafi 6.37.

22. Ibidem, paragrafi 3.03.

23. Gyles Deacon, "The Exhausted", Essays Critical and Clinical /trans: Daniel W. Smith and Michele A. Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, 184.

24. Treatise , paragrafi 3.12.

Can one dance the logical scaf- folding of dance?

Some Q&A on Jonathan Burrows/Jan Ritsema's Weak Dance Strong Questions
written by: Bojana Ovejic
photo by: Herman Sorgeloos

"Good evening, my name is Jonathan Burrows, the name of the performance is *Weak Dance Strong Questions* and it lasts fifty minutes."

I see two men suddenly walking from the side into the white, evenly and brightly-lit space, in a manner of taking their positions to perform. As they begin to move in the silence of the empty space invaded by the visual and sound noises coming through the doors and windows open on the street, I fluctuate between thinking it's improvised or choreographed because there is a compelling direction in the unintentionality of the movement. Am I content in recognizing Burrows as a trained dancer who is now moving in such a way that one might describe as ceaseless de-framing of whatever his body 'knows' as dance while Ritsema's pedestrian body is 'dancing' dance with no pre-conceived vocabulary or knowledge? Or do I have to dismiss my hock on the 'difference' between the two as the only obvious preconceived condition of their piece as to learn how this duo draws an imaginary dance-scape of movements appearing and being dropped before they could acquire a form? In order to understand the task that brings them into the activity of moving in the mode of, yet without a clear structural end, do I have to notice that both dancers are separately and independently immersed into the same production of body-utterances void of

any meaningful purpose except to be uttered, stammered or danced out loud and abolished before they could establish full sentences? And to wonder how this dance stands as a duo where the two never communicate but still develop dance-noises which do not clash or deny one another? Do I have to think about 'the task' that this text agreement rests upon? He draws his legs together how will he undo the knot now? I would probably shift with the right foot forward, but what is he doing, he begins jumping with both feet glued together and suddenly stops and looks at the handle he held his legs with. Now my gaze passes over to the other who is fumbling with his fingers to his back pocket and clinging to it as if all his body had to turn to his bottom. Does he stop because he realizes what he is doing or because he knows how this feels so his body ventures a leap forward and stumbles once, twice? Is he frustrating his own move or does this occur before he could control and stop it? Can I follow what I see? If my hand cannot register competing with the speed of change, can I even see it complete? Or am I overwhelmed by the excessive pace of change, this dance like a live landscape different from one moment to another, from one performance to another, from one viewing angle to another not only to me and all the other spectators but to the makers as well? Do you think this then an accurate description? Or are you wondering from what point could I be inventing an automatism of writing a dance derived from an open concept of what dance is? Would it be boring or exciting to need or switch it further on when you picture it? Or in one boring when one is not invited to decode and translate what is presented into the intentions of the author having no specific meanings to interpret? Or when the observer appears in the role of someone reading dance while doing it at the same time in such a manner that the producing/distributing/constituting as thinking-dance-making-dance/dancing-dancer/viewing-dance happens for performer and spectators alike, as an all-in-one-process? Is it annoying or highly pleasurable then to sit at a distance from the performer who dances what the spectator (can think of and imagine as dance (s/he) could be dancing)? My writing, willing to capture and discuss the performance WDSQ on the phenomenological level, is of course a strategic failure with which I would like to argue for a Wittgensteinian model of interpreting this work as *dances* that presents the logic of making dance-utterances. Contrary to the attempt to narrate dance in terms of choreography, composition, authorship and interpretation, I propose a zero-degree departure in which WDSQ draws a limit to movement as dance - no, not to danceability as such (about which we cannot say anything) - but to the expression of movement against the resistance of the body. If I borrow Wittgenstein's words, I can say: We cannot think a dance which we cannot dance so what we cannot dance we cannot think as

dence either¹. Perhaps we can dance *thinkdance*², showing the logical scaffolding of dance.

In order to determine in what way the improvisation in WDSDQ is restricted or stays open, each utterance can be regarded as a proposition in terms of analytical philosophy, in which every movement, like any object, contains the possibility of all situations. Every movement writes into the virtually white sheet of empty space one possible state of affairs in which can be danced. The possibility of different configurations of movements is not only thought, imagined or interpreted; consequently, but is uttered and shown in performing. Thus every utterance articulates a proposition: how movements are, not what they are. In each proposition a set of movements occurs as possible when uttered, but it is important that in every instance there is also what Hans-Thies Lehmann calls "the experience of possibility as such"³; that every movement springs out of the knowledge of uttering an arbitrary something that will be soon abandoned or substituted for another something. "A proposition is incomplete", albeit "a complete picture of something"⁴, which is echoed when John Cage states that "Anything goes, but not everything happens". Therefore, one dispenses with searching for internal properties, which one might find comfortable to examine as the personal input of the dancers and judge according to one's own "likes or dislikes". Nothing fixed or essential in this work or the subjectivity of these dancers can be determined, for all the material features emerge in the form of propositions. What is then the form of proposition that WDSDQ adopts? Or could I simply ask the question, what is restrictive or stays the same in the abundance of improvisatory variability?

What Burrows and Ritsema call "dancing questions (and what we can find in the title of the performance) is exactly the expression that presupposes the forms of all the dance-utterances in which it occurs. Every dance proposition asserts this general form of the question "Is this how things stand?" So, what is materialised in every single movement that is arbitrarily chosen is a certain logical prototype of the question: "Can this dance? And can this be dance?" Within the general propositional form of question everything remains variable, because every movement is subjected to a proposition of logic that says nothing in itself or that, in other words, is a promise of everything (tout et rien d'autre plair—Luc Godard). Since in logic there can be no distinction between the general and the specific, for "to be general means no more than to be accidentally valid for all things"⁵, the next question is: how is questioning expressed in dance? What does it look like to dance questions not particular questions, but the form of questioning?

The form of questioning in WDSDQ is embodied in a type of syntax of interruption. Every utterance breaks at the point where its shape

tends to acquire an intelligible form, a form that could be recognised and reflected upon by the performers, and varied or repeated at worst. As if it attempts at suspending the mind's control, each movement stops at the point where it gains the self-consciousness of the performer – which could be considered as the achievement of the modernist ideal of pure dance language. However, what is alien to this modernist quest in WDSDQ is that the dance seems to be scaffolded by the logic of an external philosophical concept. Although Burrows and Ritsema do not stress a conceptual urge to discuss dance and the connection with Wittgenstein's analytical logic is there only in my interpretation, what they certainly do show is a discursive involvement with examining the body-mind relationship in the production of dance. That their interest prevails in the phenomenon of making such a dance could perhaps be pointed in the difference between the question that they do not ask "What can I dance now?" and the question I presume they might be asking: "What am I dancing now?" Now, now, is the word that compels me to present terms when I write about WDSDQ, as if I am blinded by the smooth and decisive continuity in which it proceeds in all its duration. How do these dancing questions follow? What is the operation that connects the alternating fluxes and interruptions of the dance?

As "all propositions are of equal value" and "theses are and must be independent of reality"⁶, so does the variability of movement from one utterance to another reveal the operation of deriving one question from another, a question on a question off, a question etc., in a chain of successive applications of questioning equivalent to the concept "and so on". "There is no compulsion making one thing happen because another has happened. The only necessity that exists is logical necessity". When there is no way to ask what the causal relationship behind, for instance the left arm bending after the right leg drew a circle, would be, the only urge that drives one movement to another is a necessity to question, to shape dance in this propositional form of "question". Those after the suspense of predicting what could come next will be bored, for the new in each instance is not the expectation of the "not yet" or surprising. If logic is prior to every experience, concerned not with "how" but with "what", why do we celebrate something that every dance-question raises? This is where WDSDQ clearly shows that the conceptualist declarative statement: "This is dance" is insufficient, and that Burrows and Ritsema choose to search and undergo this process of questioning rather than show or assert. Wittgenstein writes that every possibility must be already written into the thing itself: "what is thinkable is possible, too"⁷, but while in logic process is equivalent to result, in dance it is the experience of dancing that makes possibility arise or the question prove its form.

Instead of making a Barthesian "after the death-of-the-author" conclusion, ironically saying that it is up to the viewer to give answers, it will provide two possible responses of the enjoying spectator.

Since "a proposition includes all that the projection includes, but not what is projected"⁸, I as a viewer am induced to extend and complete each perceptible utterance into a possible situation. My method of experiencing the concept of projection would be to think of the sense of each proposition by placing, seeing it in or as⁹ such movement in an imaginary dance-space. Thanks to the deliberate weariness of the subject, committed to a paradox of untranscendable, almost indeterminate chance-like self-expression, I am admitted into WDSDQ as the subject that sets the limits to the work, or rather to my understanding of what I perceive from it. Although it always seems to be the case, here I am strongly encouraged to complete the work alone. On the other hand, I may as well decide to allow it to resonate with me in an anti-interpretative manner. I do not "participate", I do not feel the compulsion to finish the incomplete, ask questions or pursue the process of investigating my own capacity to imagine. Instead I indulge in a game of doubling the dance noise like one enjoys an instrumental melody. While I am listening to it, I am repeating it to myself so as to preserve or prolong the imprints of the sound. Or as when I enjoy listening to a language I understand but cannot speak, my tongue is secretly mimicking the morphological moves of the speech. Or, finally, as what Susan Sontag describes as the interpretation that endeavours to repeat the "working of the work. In the dance that scaffolds the logic of articulating thoughts like dance utterances, I am tempted to play this game of silent stammering after the speech, trying to recapture every small step of change before it escapes my senses. There I find my audience squeezed in the short delay between the "now" of the dance as it is making itself and the immediate syncopated "after-now" of my soundless re-sensitising repetition.

15.61 "We cannot think what we cannot think, so what we cannot think we cannot say either", Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness, Routledge London and New York, 1974.

2 I owe this term to the American dancer and philosopher Jill Segman who I recall using it.

3 Hans-Thies Lehmann, "Fragments on Considering Theatre as a Realm of Possibilities", *Theater einsatzzentrum Theaterfestival SPILLART*, Muenchen 2001, 2b.

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus* ..., paragraph 5.109.

5 Ibidem, paragraphs 5.454ff and 6.1231.

6 Ibidem paragraphs 5.580ff and 6.4.

7 Ibidem, paragraph 8.37.

8 Ibidem, paragraph 3.02.

9 V. Gilles Deleuze, "The Echeloned", *Essays Critical and Clinical* (trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, 104.

10 Tractatus ..., paragraph 3.12.



Xavier Le Roy: SELF-UNFINISHED

Nešto kao fenomen

pre: Márton Spengberg

Fenomen nije nejedan je problem
(Martin Heidegger)

Šta mora biti inčijentativno, kao da nemate estetski osjećaj
čvor "readymade" zavira se na vizijsko inčijentativnosti; u isto
vrijeme, na poljupom izostenku dobrog i lošeg ukusa
(Marcel Duchamp)¹



¹ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York, 1971), str. 46

"Think Performance" raspravlja o nedavnoj teatarskoj kampanji za traperice Lulu Cooper, a dobro
prije u najmanje dve smisla, poput druge kože - "prirodi smrću" - to kao istaknut kanon u
suvremenom evropskom plesu.

Koju možemo zabilježiti jer je tačka upoznavanja posteo suvremeni zbog čitavog niza kulturnih
izražavanja gdje je prethodno ono od tege sa trebano utaljiti u kontekst "prevoda". Izostanak na
kulturnim narativima mora jednostavno biti upuceno kao "bremsi", dodajući što/kočak da ne
bemo stigli do vlastite aporije, a potkoj mora usinu biti bezuvjetan.²

Ali to je u drugim prethodnim studijama, ne kada, čak ni tada, već onim plesom. Pratitelj artikulacije u
trenutku kada se više gotovo niko i ne žudi ući u plesni studio. Barani ne prije nego li je komad
i nazivano suvremenjem terminologijom, predviđao, prometio, napisan i provjerio. Uteče li sate,
kao u Lipton latice. Želja je ih u emociji konstrijirati vlastlog mizigrača postala sumnjuvo "vezeti" u
plesnom studiju? Prikazivanje plesnog studija ne smje biti shvaćeno kao pretpostavljaju važnost
plesa & pokreta, već pomerjena kako "plesni studio" obuhvaća pojam koreografije i njom meto-
dijamski mogu biti stvarni. Kognitivni je danas potreban plesni studio jednako koliko vizualnom
umjetniku treba s ne treba skica. Svakog je sredstvo relevantno dok može biti konceptualno prov-
jeteno, a to se očituje ne smje zabunom provizirati umjetničkim dijelom unutar i po sebi samom,
što je obustavlja poglaviti gdje hightech prototip tijela i njegovo kretanje. Isključenje studija, kada i
njegov povratak, daje su komplementarnu nečinu ekskluzivnoga mogućnosti u jedinstvenom
odnosu socijalnog, u smislu konvergencije, prostora i prostora aparenata, interpretacije. Drugim
njelicama, ne dođe do pravih funkcija studija kada smatra da za mogućnost artikulacije koreografije s
obzirom na radikalno drugačiji je drugi modus ili percepcije.

Dakle "Think performance" nije odstupanje od tijela. Paradoksalno, interes za jezik i njegova stan-
ja u odnosu na tijelo u pokretu stavlja se tijelu, ali neko drugo tijelo, u središtu svog sprijevanja.
Tijelo upravljanje nije više ono što se otvara, već diskurs samog tog otvaranja. Odjavljivošć je
možda povezak od analize prema dijagnozi, gde "diagnosa" ne utvrđuje negli identitet međusobnim
djelovanjem dvije/ce. Ona utvrđuje da smo mi to razliku, da je nad razlog razlike diskursa, naša
povijest razlike imenama, a mi same razlike misli. Ta razlika danas je od zaboravljenog i ponovno
predviđena potpisom, ona je temeš tog što jeamo i činimo.³

Doduše, to je drugo bio mnogočestruko, ne samo kao kriješ (isto ono može biti & postati), već i s
obzirom na trajanje (isto ono pojavljuje). To tijelo nije samo tijelo u postojanju (Dolcisie &
Guttuso), nego i znamenit-caps, kap ubrigavaju invokaciju, it-e-hygiene invocujući granicu. Granice
transformirano da bi bilo "U" svom vlasttom očajovanju i "S" njem, da je Mit Tolking der Grenze,
postupski comedito tijelo koje na funkcionalnu laku manifestaciju u arhitektonskom smislu, već
kao struju fluidnost i bijanje. "To je tijelo u pokretu, ali bez usmjerjenja, cijep neprekidni privjeć i
upravljanja upovara vrijednost, vrijednost koja je u sobi tijuda i plitajuća ukoliko tijelo nije medju
ta ne određuje sedište, nego izaziva izazivač odnos među stilima." Ovo tijelo zasigurno nije novo ni što
se toga tko, subverzivno. Lacatovi ga je nedavno problio globalna marketska ekonomija, od
think performancea do "Postani ono što ješ", posmatrati koji podješa na evoluciju heroine kom-
pjuterske igre Lara Croft, koja je od digitalnog subjekta što je pozajmio samo kroz pokret i
odluke igrača igračke/potražila postala onečigiva - staciona od kri i meso - heroina s timskog plat-
na, dostupno samo kao performansijam.

Ogor, optimizam nastajućim u studiju, premi duboko ukorijenjrenom kideju, da malo general-
izam, da su ples i tijelo koje piše nekako odgovorni za razmjenu ekspresivnih emocija, od tijela

¹ Vidi Jacques Rancière, *Seven Theses On Politics*, Paris, 2000.

² Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London, 1995), str. 121.

³ Tijelo u sebi je po sebi ne može biti posjedovano, ono može biti propisano nečemu i upisano u mesto, ali ono nije tijelo nego umjetna rječa, cro tjedno, da
se može stvoriti, tako reč, kao zakonom zadano, a drugim nečima zameniti tijelo unutar u njega. Tijelo, međutim, predviđa vrijeme, elenike, Dandini,
postoji vremena kao sarne postavljanja. "Vrijeme-
ne daju isto na vod. One je u pojedinu način element
zame neuslijedivo. Ono postoji kroz godišnje dno
na vod. Ono se sasno postavi u vodljivi. Čovek
bezec jedno bilo stope za vodnu, za međusobno osu-
đivanje vremena isto, uspiješne forme, na neko način,
misla se ne pojedino što no zahtjeva i uzrokuje
vrijeme," Jacques Derrida, *Seven Theses: Counterfeit
Money*, str. 6, citirano u *Becoming: Explanations in
Time, Memory and Future* ur. Elizabeth Grosz,
(New York, 1996), str. 1.

⁴ Koncept Minutijev je preuzeut od Werner
Hamacher, vidi Werner Hamacher, *Amphora*, u
Trptiču, ur. S-O Wallström (Stockholm, 1992).

⁵ Vidi Dorothy Oliver's *Flows of Desire and The
Becoming*, u *Becoming: Explanations in
Time, Memory and Future* ur. Elizabeth Grosz
(New York, 1996), str. 98-103.

⁸ vidi Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, (London 1989), str. 25.

plesede do tjele oprežatja, ni u kojem smislu ne sklikuje emocije. Nekotro, kako što je francuski koncepteur Xavier Le Roy nečesto često u razgovoru poslaje svoje predstave: "Product of Circumstances", "emocije su uvjek prethume, što je to i ne" - zanimljivo jednostavno nije izjavljeno na to kako tko može predstaviti šta zauvijek ovi su onu određenu emociju već kada specifične emocije (emoocije) poteče iz kojeg tjele u kojem kontekstu, i njogu drugog! Ovijs pomak prema specifičnosti tjelesne je više tjelesa dočula mjerljiva da postavite ne samo nosnog diskursa, nego da počnete sebe kao diskurs, kao self-Turing kod održavanja svoga partikularnog, ali ne izostav na evolucijski zamjenjivoj "inovirnosti", referirajući na spolnost, identitet, ekonomiju, nasilje itd. Možda je tjele u pokretima već izvelo ivoj ili ustaneve bivreće odnosno postavljanja, kao obnovna koreografija koja kombinira kanikluru i radikalizam u frontalnom napadu na vlastajuću formujuću etiku tjelesa.

Kako je pao moramo ponovno generalizirati tekom zadnjih 30 godina, s jedne strane bio je zaujet transformacijama tehnika u akciji, teoritizirajući razlike tebavo organizirana gramatologija da bi predložio izandiskutivnu topografsku građu se plasirati crnulj povijesne, teko ga pozicionira ovim području amike. Drugim riječima, kori prezentaciju, a ne reprezentaciju. Ovo što možemo vidjeti da se zadrži pet godina posjećujući unutar kucapekog plesa jest težnja da se ne trudi da je onog što manješta poslušno imitiiranje drugoga. Što bi možda mogao ili ne bi mogao biti izvršen diskurs, već upravo ono tjeleso koje Gilles Deleuze predlaže u svojoj knjizi o Nietzscheu

"tjelo je uvjek pod slučajnjim / / / te se pojavljuje kao "nejavljivost" stvar, mnogo više zapunjeno od svijesti i duha. A / elubanj, onoga što se slobom, također je znanje sile. Rođenje života dokle nije iznenadjuje jer je svako tjeleso živo i "proizvođen" prozvod sile od koje je komponirano".⁹

Mnogobrojni su koreografi umrežili toga svoju polaznu toku proušli u posluživanju založne koreografije ne bi mogli biti ono što jest u kojem pogledu je ekskluzivno teko preuzeti, usred drugih i u odnosu prema njima, mješavito koga nista drugo ne znamo. Pitanje "Što je bio rečeno u onom što je rečeno", prečini prijedlog Michela Foucaulta u "Archaeology of knowledge" (1972), nije primjereno takvoj analizi, nego "koji je ovo specifično postavljanje što proušli iz rečenoga i i u čem drugog?"¹⁰ gdje nastava shvaćanju "mehano" kao koreografski izraz.

Poseđuje ovog približavanja kritičkom potičujući u odnosu premišljevanju tjelesa, ali i pomak od akceza i njegovog sljepotrenog pomak ne smje biti dosta, kaši pomak prema didaktičkim premisama funkcija akceza koji djeluje u diskurznom polju i evoluji kompleksnošću. Ovo je, prema Foucaultu, radikalni prekid s paradigmama fundamentalno dijalektičkog tipa i s logikom i pragmatičkim paradigmama, ulazeći

u, kako je on zove, paradigmatsku funkciju. Foucault postavlja diskurzunu jedinicu koju možemo razlikovati od značka, od rečenice i od propozicije. Kako kaža "jedinica", Foucault misli na tematski element koji je jedan ili drugi metodološki modus otvori. Foucault izreča da te jedinica na postoji, ali upravo njezin nepostojanje obilježjuje način postavljanja anekske ukoliko su oni postavljeni, a ne ukoliko označavaju, postavljanje rečenica ukoliko su postavljene, a ne ukoliko su gramatička, te postavljanje propozicije ukoliko su postavljene, a ne ukoliko su logična. Upravo je ova funkcija postavljanja akceza, prepoznata jedinstvenom činjenicom da je bila izazvana, ono što on zove skizmom funkcijom. One djeluju u diskurznom polju odnosno među one koji će djelati kao diskurzne polje.¹¹

Unter vizuelnim umjerenju akceza je funkcija blisko povezana s Marcelom Duchampom i pojmom ready-made. Kapacitet ready-madea, unutar rasprave "Thermys" de Duvea o Michelu Foucaultu, utravio je taj pomek od čineća/izvještajnog/gramatičkog/logičnog do postavljenog i manje agnitičkog/akcijskog. Ready-made protiče iz premetanja u akcije spa, ovdje je... "il" ovo je... "a funkcionira upravo u tom premetanju kad je jednom prividjeti kao umjetnost. Ready-made je objekt, npr. urinato baca koja ne čini ništa osim što se pokazuje bez dodatnih planova. Taj iskaz ne konfiguriše smislu mali, kao i tajek alegorijski u odnosu na diskurs koji upostavlja, već predstavlja motivaciju za izjavu. Ovo je umjetnost", a ono što kade za sebe u svakoj paralelnosti kade i za umjetničko djelo općenito.¹²

Duchampovo nije odzvo umjetničko djelo kroz njegova akcijsku funkciju i njegova interpretacija nije uglašena metodološka magistrija. Iskazano stanje vjedi za umjetničko djelo općenito "Ovo je umjetničko djelo" nadzirano je preko svega što zovemo umjetnost, a ready-made nije ništa drugo nego umjetničko djelo svedeno na taj način. Ready-made uopće ne bi bilo da to nije vrijedno za tajko umjetničko djelo te da ga mitičkih nisu autorizirala sva druga umjetnička djela, pa neka bude što zeli.

Priljevno ready-made znači pokazati ga, određati ready-made znači ubrati da promjeni kontekst, ubrati u ready-madeu znači čuditi se zašto je u muzeju.¹³

Je li možda moguće, bez obziravanja akceza, -zam, obiteljske sljane, stilu i kompleksne rednje radnje metodologijom i određenim aspektima, ili ručno traženim operativnim modusom, neglasti pomak s prekса istraživanja gira je "oznaka" sve ono što vodi prema nečemu što će je razvjeti jekstremističkom/akcijskom praktikom u denrijeljenim koreografskim krajoliku. I može li se uvidjeti nutnja ovog značetva kao konkretnog nisučanstva plena proglašenog romantičnim zurenjem i risunčevanjem koreografije. Unutar polja koreografske umjetnosti vježba smači u mjeru intenzivnosti revolucije odmak od betona, odmak od represe i alegorije, odmak od struktura i forme, ponovno odmak od smjoci i alegorije, po svoj prilogi modesta in zabrojati još nešto, ili koreografi-

⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, (London 1990), str. 40.

¹⁰ vidi Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, (London 1989), str. 26-30.

¹¹ vidi Thierry de Duve, "Echoes of Readymade: Critique of Pure Modernism, or The Duchamp Effect" u Martha Buskirk i Meghan Neogi, (New York, 1990), str. 97.

¹² ibid. str. 99-100.

¹³ ibid. str. 122.

je nikada nije ispraznila omar te ovoj i sada podvrgnuta paočaju, u znaju, u mali i u jednom jednom smislu. "Ovo je koreografija". Možda bismo u malo bolju iskrenog humora mogli reći da je ovo Duchampov efekat u posebnoj prema ekskluzivnosti (ili veličini). Te ponajviše lagana operacija s lingvističkim dvostrinskim i autoritativnim (fakto i autorizacijom).

Precizitet izuzetno dobro prikazan, pa i pretežan, u "Xavaru Le Royu". Jérôme Biela, gdje je prizveden također vrlo precizan konceptual

čik, dok zadržava neizmjenjivost remeđu univerzalnog i zasebnog, onemogućava drugu da predstavlja pivo.

Prazen znak je nesinuo parodika, pojam koji je uveo Roland Barthes. Prazen znak jednostavno nije voda ili riječ, nego postao znak, a čak i da vesi ml ni bismo dozvolili da bude primovacen kao prazan, već bi neprestano unosili značenja, time i vrijednosti, u znak. Ipak, uči praznom znaku i ulagati u njegovi neuspjehi, što ne znaci isto što i primača koja naznačuje koliko ih implokuju značenja i vrijednosti, i kroz beskrajni lanc unutarnje referencijalnosti i kroz bezuvjetnu nevrijednost možućnosti je konceptualne ikritike neznanja u četiri pogleda, o tome što koreografija jest i što ona može biti, te o tuju i njegovom položaju u jetru. Prip. odabrat!

koreografiju! Iako materijal (stabilni) objekti, jedna vrsta dematerijalizacija koja je otvorela vlastiti perimetar u "Self Unfinished". Xavera Le Roy, drugo, odabrat

koreografiju! Isto kao operaciju (opus u smislu robov autora ili autorizacijskog kapaciteta), što je ideja "La Dame Spectacle". Jérôme Biela, a bliski slijedi eseju Roland Barthesa "Smrt autora", treće, odabrat koreografiju! Isto kao volumni fenomen, ovo je kontinuirano tijelo cyberspacea ili jednostavno internet tijelo koje jest i može biti sločodno plasirajuće tijelo - ali ne u smislu oslobađanja od tijela, već tvorenja u vlastitom "drugome" - ne još ponovno inkarniranog. Ovo je neka vrsta "Producirjene međunarodnosti"¹⁴ koja daje konstantnu omotajuću se Lure Cestri berplastu venju do objekta peti a, slobodan prolaz do međunarodne projekcije želje ili jednostavnije do hardcore pornografije - a pod tim mjesim h a n d o r e . No, kao što Žuk raspravlja, postoji krajnja lekcia koja se odnosi na cyber space, "ne samo da dubimo na neponosno materijalno tijelo, nego i razumeamo da to tijelo nije ni postrogo - nešto je tjelesno samozadržavanje uvećaj, već ono magično konstitutivno entitet"¹⁵. Te četvrti, odabrat koreografiju! Isto, kao institucionaliziranu vrijednost što na poju koreografije nadjele mediji bilo opravljeno u "EXTENSION", projektu Xavara Le Roya koji ne samo da dekonstruira kazalište i tržište (pozbeno u EXTE N S I O N S 2.7, šestu), nego i tijelo i njegovu disciplinu. Tome je još puno pristupila Christine de Maudet u projektu "Ibel", ponovo kreiranom i uveztenom od 81 različitog sudionika (koji su najčešće bili emerentni u svakom novom prostoru).

Medium, određena nemogućnost u pr

Xavier Le Roy", gdje čak i mjeru temeljena na očigolima povećana ljudskim blidinu biva dekonstruira (ovdje osobito mjeru na da gdje se razdalja mjeru prema duljinu stopala), ostaju upravo u diskursu koji i često otkriva ugovorenost starog temu u mjeni formulekcije dvjesti odabijajući i primatelja (ovač diskurs je naravno nezbjegljivi, u smislu neproblematsiranja ontološke raspodjele - ono što mi radimo ovo je gore nje isto što i u radu temo doje - između pozornosti i auditorija, barem kada događaj u i po sebi. Izostavlja mi adekvatnost interpretacije, adekvatnosti egzaktno suvremenom leksiku, jednostavno je izgubio).

Ta je dvije godine upravo sredstvo današnjeg per-

formansa, nazajmo se na niskogru gdje se

očito što "prazina iz onog što je rečeno i

nečisto drugačije"¹⁶ treba proširiti na teren gdje je

pojedinačnom dopuštenju da pokrene generis-
ujuću odnose predstavljanja kao učestva

uspostavljanja društvenog reda. Ovdje društ-
veno ne očituju samo određenu ekspresiju

odnosa, kao što se također može reći za

izveličanu znaka (neopravjen) "Xavira Le Roya",

a tu bi dodao i "Con Fort Reave Bonita

Charmatz, već i nedostatak predi za njihovo

adekvatno označavanje. Društveno označava-
ne-otoci, ja između neđi i stvar (djela).

(dogodak) ili između nominacija i klasifikacija

Dokle god ova ekspansija nije svršikvana,

koreografija i performans nemaši ce se u svih

analitičkim dojemanjima do njegovih granica,

afirmacije nemjesta događaja koja nosi ime

revolucionarizam¹⁷. To bi bio "Xaver Le Roy" koji

ne prikazuje Michaela Jacksona nego je

pričekao u njemu.

Doduše, moguće je ne samo preobratiti
preusmjeren Michaela Jacksona nego i stvoriti
neku vrstu međuskička četiri konkretna konceptu-
alna kritika gara ilustrirane. To bi znalo obraz-
ati se ponosni znak, samo kao površini i
nemaju vise, te uskoti u barijem privrednog po-
cenja svakog značenja, osim ilustracija iz pre-
ruke, ne bemo i shvoni predzjeđu interpretaciju,
u smislu prepunjivanja skicu, kao niz modulnosti
i beskrajnom potrebitom za interpretacijom.
Interpretacija je, konvencionalno gledano, u
vezi s velikom rječi o određivanom događaju i u
vezi s njim, npr. performansom, ali inter-
pretacija je odvijajući ved pokušavaju zamjenju-
šta je njih te je dozvoljavala sebi da, u ovoj
radnji koja je beskrajna, bude umjeđeni u
zamku njih. Predložiti transparentnost ovog
beskrajnog lancu interpretacija, predstaviti
znak koji proširuje ne o onog što je rečeno,
već notukl drugdje¹⁸, jest zlobiti golu
prozvodnju procesa interpretacije te pokazati
kako daje značaj i učinak događaju ili akcije, i
kako je ova proces neopretnog nadmetati
drugim, sljedećim. U "The Show Must Go On"
Jérôme Biela, koji je u svojim nevjerojatnim djevu
tragediju ne samo po temi, već i po dnu
maturinskog formi (jednog svestran i aristotelovskog
modela) interpretacija postaje bočno vidljiva kroz
najstalinije mjesto površina, od događaja i
njeli koja se uvek moraju izvući iz labi njihova
pojavljivanja.¹⁹

¹⁴ Stevo Žuk. *On Balaf* (New York: 2001), str. 55.

¹⁵ Ibid. str. 55.

¹⁶ vid. Jacques Rancière, *The Archeology of History*, (Minneapolis: 1994), str. 24-26.

¹⁷ vid. Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge* (London, 1989), str. 28. In poglavici "What is the specific existence that emerges from what is said and nowhere else?"

Medutim, upotreba znaka kao znaka i niti drugog osim znaka, stvarajući novodvojnost kroz mnogostranicost, ne pruža izvedenu kritiku, već održava pozornu snagu samo kao spektakl "The Show Must Go On" je uglavnom sačinjen, ali ne zek biti kritičan, već svojim patosom "Just do it" ruči samog sebe kao kritiku prijeđu homonimije.

Ono što nyeden od oba kapaciteta na moga ponudi jest ukidanje ontološke razlike, a dok god ta razlika prestoje, konstitucijski živi pod prljnjom anekvatoru koji ved dozivaju. Ovo je korak među ostalima ubinio i Tom Pischke u svom prijem grupnom projektu "Event For Television (agent)" se isto tako, ali tematski arno, u projektu "Please" gde se dancave publike poziva da ispunjuju predstavu kao eksplikativni izvodaci te, još brije, kao transportari na drugi nivo samoinspirokoje. Unutar ove sferi zamotnih granica znak, kao okupacija, može sigurno vratiti te u zamenu formulara smjer mogućih poličkih ili etičkih ranoscenarija mesta (injerat/obena) ukratice sebe i prema sebi. Gde se praznici znak, shvaćajući neku vrstu socijalne nudze; i površina znaka kao interpretacija mogu umrobiti u sebi same. Dakle dualnošću označava udaljenost riječi i događaja od njihove istine koja je neverbalna i ne održava se na događaju. Interpretacija ovde predstavlja određenu geografiju (kartografsku) mesta gdje su činjenice koje ne pripadaju performativnom redu, već traže performativan čin, mijelan drugi dok interpretaciju,¹⁹ a ta "interpretacija" jest istoznachna psichokinet performativnog i arhiva. Arhiv je produžetak memorije što zanimljivo vidiš u Malinovine obitak, kojima se može ući u trag. Arhiv je ostvarenu kapacitet kreiranja jezika i memorije kao i arhitektura zakona, a moć redi memorijom. "Performative čin, nyeden drugi dok interpretacija" daje prestup odnosima između zahtjeva arhiva da performans nestane i njegove potrebe da bude konstantno ponovno uvođen, odraz živim. Njegove beskorakne borbe da obuhvat, da smisli performans, kao pojavu materijala, kao "autonāam", te njegova ovinčača s ponavljanju, nutro utjelovljenjem i uvek doklesno performativnom. "Ovo tajlo, danu performansu, nije doklesno nestalo, već je blisko epavlovno, ostaju kroz performativu", / kao indeksno, ne-originalno nemilosrdno otkrivaće i preostalo.²⁰

Konkretno s prikrenutom željom za nestavljanjem dala u političko bez zaprijetanja na kvaliteti: lika – jedinstveni izgledajući skaz koji stvara k univerzalnom stvaru tendencijom prazno mjesto, praznju koja može biti izbjegljena jedino partikularom, upravo u slučaju je-izbjegavanja (je-vading) i slovenskog Mr-Tellinga, kerz čiji je priznati prozvedeni serija krucijalnih efekata u strukturalnosti sadašnjih odnosa. Epavla iz prošlosti zanima nas samo u toliko što postavlja epavdu sadašnjosti graju sa nase misli, djeli i strategije već oduzete... Ono što nas interesira je da ideje budu događaj da

povijest uvek bude prikld, niket, da bude prepisivana samo iz perspektive ovđe i sadu i samo politički.²¹

Ta univerzalnost reči jezik koji se može govoriti i neznači amfiličacija na negovojštu da je adekvatan jezik raspoloživ. To znači samo da, kada govorimo njegovo ime, ne bježimo od nešta jezika, mada ga možemo – i moramo – gurati do ruba njegovih granica.

In der flucht Lassen Mitgefecht, so je nela vrsta rendesouza.

Prijevod: Maja Mujović i Vid Mešanec

20 vid. Rebecca Schneider: *Thing Seen Once, Seen Again*, neobjavljeno predavanje održano na Svjetskom festivalu Njemačke, 14. travnja 2000., str. 3-4.

21 Rečnik lopcića kolektiv: "Dava, ou trois choses que j'ignorent je le veux pas savoir", Le Mouvement social, 100 (jepanj - srpanj, 1977), citirano u Jacques Rancière: *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, 1991), str. 100.

Something like a phenomenon

Written by Mats Spångberg

The body phenomenon is the most difficult problem.

Marin Heidegger

You have to approach something with an indifference, as if you had no aesthetic emotion. The choice of ready-mades is based on visual indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste.

Marcel Duchamp

'Think Performance' e recent advertisement campaign for Lee Cooper denim argues, and it fits at least in two sense, like a second skin:

"a natural stretch" - and into a significant canon within the tradition of contemporary European dance.

The skin we can leave behind as that stretch of inscriptions has been made redundant by an agenda of cultural research, where *natural* is what we need to turn away from in favour of *translation*. The insistence on marginal narratives must simply be addressed as a

towards, adding *wheh/whorwhen*, as not to arrive at our own spots, and the inculcation must indeed be unconditional:

But what about the second fitting, not of the skin, not even of the body but of dance. A fitting articulated at a moment when hardly anybody bothers to enter the studio anymore. At least not before a piece, or to use a more contemporary terminology, proposal, is thought out, written and verified. Unless to site Sir Lipton looses has it. Not in the sense of use your head, though. Why has it become suspicious to hang out in a studio? The distance of the studio must not be understood as a crossing out of the importance of dance or movement but of how the "studio" envelopes what choreography is and through what methods it can be created. A choreographer today needs the studio to the same extent that a visual artist does or does not need a scaffold. Any tool is relevant as long as it can be conceptually verified, which however must not be mistaken for being a piece of art in and by itself, a mistake not uncommon where high tech crosses the body and its movements. The exclusion of the studio and the return of the studio are two complementary ways of cancelling out possibilities. In the simple relationship between a social space, in the sense of conventions, and a space of apparatuses, of

interpretation? In other words, not to arrive to the studio proper functions as a means for the possibility to articulate choreography with respect to a radically different or other mode or perception?

Think performance is thus not a deviation from the body. Paradoxically, the interest for language and its conditions in relation to the moving body has put the body but another body, at the centre of this very inquiry. It is not any longer the body of inscriptions that is being revealed but the discourses of that very revealing. Do we perhaps experience a shift away from analysis and towards diagnosis, where "the diagnosis does not establish the fact of our identity by means of interplay of distinctions; it establishes that we are different, that our reason is the difference of discourse, our history the difference of time, our selves the difference of masks." That difference, far from being the forgotten and recovered origin, is "[t]he dispersion that we are and make".¹

This other body, however, is multiple, not only as a cliché - what it can be or become - but also concerning its duration - what it possesses!² This body is not only a becoming body [Deleuze & Guattari], but also a *meilleur corps* avoiding or a *voiding*, border, *Grenze*, transformed to be "with" and *Avril* its own splitting *die Mf-Tsung oder Grenze*, becoming an organic body functioning not as a manifestation (in the architectural sense) but as a currency, a fluidity and flooding. It is a body on the move but without direction the continuous translations and inscriptions of which contract value, value that in itself is fluid and floating insofar as the body is not a medium, and that it does not designate substance, but that it expresses the relationship between forces.³

This body is certainly not new or for that matter subversive. Lacoste has recently brought it one step further into the global marketing economy from think performance to "Become what you are" a move that brings to mind the evolution of the computer game heroine Lara Croft - from being a digital subject, existing only through the movements and decisions of the player/director, to an *anthropique* flesh and blood - heroine on the silver screen, available only through a performer/actor.

The resistance towards a deeply rooted (to generalise a little) cliché that dance and the dancing body are somehow responsible for an exchange of expressive emotions, from the body of the dancer to the one of the perceiver exemplified by not entering the studio, does not in any sense exclude emotion. On the contrary, as the French choreographer Xavier Le Roy recently said in a post-talk to his performance "Product of Circumstances", "emotion is always there, whether I want it or not" - the concern is simply not with how can the body represent or provoke this or that particular emotion, but rather with what specific emotion(s) emerge from which body in what context and nowhere else?⁴ This slide towards a specificity of (the) body(s) allows it/them to

become not just a carrier of discourse, but to *style itself as discourse*, as *Mf-Tsung* which maintains its particularity but does not insist on its imagined 'independence', with respect to gender, ethnicity, identity, economy, violence etc. Perhaps the body on the move has already performed its silent uprising to [re]become through a violent choreography combining calcification and radicalism, a frontal assault on the reigning hypocritical ethics of the body.

If over the last 30 years (we must generalise again) dance has been occupied with the transformations of techniques into utterances, utilising different locally organised grammatics to propose extra-discursive topographies where the danced utterance takes place, it thus positioned itself outside the realm of the archive. In other words as precession, not representation. What we can see emerging over the last five years in European dance is an aspiration not to seek below the half-silent murmur of another, which might or might not be extra-discursive, but precisely the body that *Gilles Deleuze* proposes in his book on *Nietzsche*:

The body is always the fruit of chance / ... and appears as the most "fascinating" thing much more astonishing, in fact, than consciousness and spirit. But chance, the relation of force with force, is also the essence of force. The birth of a living is not therefore surprising since every body is living, being the "arbitrary" product of the force of which it is composed.⁵

A number of choreographers have taken as their point of departure the intent to show why choreography could not be other than it is - in what respect it is exclusive of anything else and how it assumes, in the midst of its various others and in relation to them, a place that no other could occupy. The question proper to such an analysis is not, following Michel Foucault's proposal in "The Archaeology of Knowledge" (1972), "what was being said in what was said", but "what is the specific instance that emerges from what is said and nowhere else"⁶ - where we naturally understand 'said' as a choreographic utterance as well. A consequence of this shift towards a crucial posture in relation to representations of the body is furthermore a shift from statement and its complexity (a shift one must not need as a shift towards the didactic) to the function of an utterance operating in a discursive field and its complexity. This, according to Foucault, is a radical break with paradigms of a fundamentally didactical type, and also with logical and pragmatic paradigms, entering what he calls the paradigm of enunciative function. Foucault postulates a discursive unit that can be distinguished from the sign, from the sentence, and from the proposition. By "unit" Foucault means a basic element that one or another methodological mode would reveal. Foucault insists that the unit does not exist, but that the very non-existence brings to life a mode of existence of signs insofar as they are stated and

not insofar as they signify or sentences insofar as they are stated and not insofar as they are grammatical, of propositions insofar as they are stated and not insofar as they are logical. It is the function of existence of the statement, recognized by the simple fact of having been uttered, that he calls the enunciative function. It operates in the discursive field, or we could even say it operates as the discursive field.¹¹ In the visual arts the enunciative function is closely connected to the work of Marcel Duchamp and the appearance of the ready-made. The capacity of the ready-made in Thierry De Duve's reading of Foucault, is precisely the slide from the signifying/grammatical/logical to the stated, or less aggressively uttered. The ready-made emerges out of the transposition into statements of the type "There is..." or "this is..." and it is in this very transposition that the ready-made functions, once it is admitted as art. The ready-made is an object, e.g. a bottle neck that does nothing else but presents itself without further qualifications. This statement configures not an analysis of thought as always allegorical in relation to the discourse that it employs, but poses a motivation to state "This is art", and what it says of itself in its particularity, it says of the works of art in general.¹²

Duchamp did not reject the work of art through its enunciative function and its interpretation has not been carried out as a methodological artifice. The enunciative condition is valid for the work of art in general. "This is a work of art" is scribbled on everything that is called art and a ready-made is nothing but a work of art reduced to the very label, and it would not have been there if on the one hand it was not valid for every work of art and retroactively authorised by all the other works of art, whatever they are. To produce a ready-made is to show it, to transmit a ready-made is to make it change context, to enjoy a ready-made is to wonder what it is doing in the museum.¹³

Is it perhaps possible to emphasize a shift from a statement-making practice where "signifying" is everything towards what I would call a "simple enunciative" practice in today's choreographic landscape? Not by putting an "and" into heterogeneity, nor through family resemblance, style or context, but rather through a methodology and a certain ascetic, or necessarily sober, operational mode. And can one see the necessity of this turn as a final departure from a romantic gaze haunting dance and the understanding of choreography? Within the field of choreographic art we have seen more or less attractive revolutions take place, away from the ballet, away from narrative and allegory, away from structure and form, away from emotion and allegory again, and you can probably name a few others, but choreography never cleared out the house, and now here is where we start paying, in sweat, oh no - in thought and in the utterance: This is choreography!

One could perhaps say, somewhat blandly,

that this is the Duchamp effect in dance, towards the readymade (or no longer), and most of all a certain obfuscation with linguistic ambiguities and authorship (as well as with authorisation). A turn most exquisitely shown and over-done in Jérôme Bel's "Xavier Le Roy", where a tendentiously empty signifier is produced, which, while maintaining the incommensurability between the universal and the particular, enables the latter to take up the representation of the former.

An empty sign is of course a paradox, a concept introduced by Roland Barthes. An empty sign is simply not anymore, or has not yet become, a sign, and even if it were, we would not allow it to be sustained as empty but would continuously invest it with meaning, and therefore with value. Nevertheless, reaching for an empty sign, or investing in its failure - which is not synonymous with a void, which implies a collapse, or implosion, of meaning and value, either through an endless chain of irreferentiality or through an unconditional indifference - presents the possibility of a conceptual critique in at least four respects, on what choreography is, or can be, and on the body and its position in language. First, to reject choreography/body as a material (stable) object, a kind of materialisation that is obviously an important aspect of Xavier Le Roy's "Self-Unfinished". Second, to reject choreography/body as an operation (opus) in the sense of a commodity of an author or an authorising capacity, this is the whole point of Jérôme Bel's "Le Dernier Spectacle", closely following Roland Barthes' essay "The Death of the Author". Third, to reject choreography/body as a visual phenomenon, this is the counterpart body of cyberspace, or even simply an internet body which is, or can be, a free-floating body but not in the sense of disembodiment, but as being in possession of "another" - not yet incarnated once more. This is a kind of "spiritualized materiality"¹⁴ which gives the user/spectator (remember Lara Croft) a freedom to the object/part as an open passage to the unrestricted projection of desire, or simply to hardcore pornography, and I mean hard core. But as Zook argues, there is an ultimate lesson in relation to cyberspace, not only do we lose our immediate material body, but we learn that there never was such a body - our bodily self-experience was always already that of an imaginary constituted entity!¹⁵ And four, to reject choreography/body as institutionalised value, which in the field of choreography can be best exemplified through Xavier Le Roy's project EXTE N S I O N S, which not only deconstructs the theatre and the market (especially in EXTE N S I O N S 2.7, Berlin), but also the body and its discipline, an issue even more clearly addressed by Christine de Bisschop in the project "BeG", re-created for and performed by 81 different participants (usually amateur) in each new venue.

However, the maintained incommensurability (in e.g. "Xavier Le Roy", where even measure-

based on relations to the human being is deconstructed) I am here thinking particularly of the part where the distance is measured by the length of a foot) remains inscribed in a discourse that still maintains a contractual condition at least to the extent of formulating a dichotomy between transmitter and receiver (this discourse can naturally not be escaped), in respect of not problematising the ontological difference - what we do up here is not the same as you guys down there - between stage and auditorium, at least as event in and as event. To insist on an interpretation adequate to the utterance that is exactly contemporaneous equals utopia.

This dichotomy is the very paradigm of performance today, we find ourselves at a crossroads where what "emerges from what is said and nowhere else" needs to expand into a terrain where the particular is allowed to bring about the generalisation of the relations of representation as condition of the constitution of social order. The social here as could also be said about the quality of the sign (non-empty) of "Xavier Le Roy", and I would here add Boris Charmatz's "Con Fort Piuwe", does not only designate sets of relations, but also the lack of words for an adequate designation of them. The social designates a non-relation, the gap between words and things (actions/events) or between nominations and classifications. As long as this expansion is not articulated, choreography and performance will find itself at the heart of an anachronism pushed to its limits, which is an affirmation of the non-place of the event that bears the name of revisionism¹⁶. This would be "Xavier Le Roy", not showing Michael Jackson but being disguised as him.

It is however possible to turn not only the disguised Michael Jackson around but also to create a kind of a meta-critique of the four steps of the conceptual critique exemplified above. This would be to address the surface of the sign, as a surface and nothing else, to invest in a denial of any other meaning than the first hand illustration, to create a plethora of interpretation, in the sense of giving over the utterance as indifference, with an endless need for interpretation.

Interpretation, conventionally, has to do with an excess of words of and about a certain event; e.g. a performance, but interpretation has always already tried to substitute things for words and has let itself in this very operation which is endless, be trapped by words. To propose a transparency¹⁷ of this endless chain of interpretations, to present a sign which emerged not from what is said but from nowhere else is to lay bare the arbitrariness of the process of interpretation and to show how it gives significance and effect to an event or utterance, and how this process is continuously surpassed by another, a following. In Jérôme Bel's "The Show Must Go On", which to a large extent a tragedy not only through its subject but also in its dramaturgical form (it follows Aristotle's model strictly), interpreta-

tion becomes painfully visible as the foreground, the surface, it is of events and words that must always be extracted from the lies of their appearance¹¹.

However, the use of a sign as a sign and nothing but a sign – creating indifference through multiplicity – does not offer a derived critique but maintains its force only and just as spectacle. “The Show Must Go On” is social, at its most, but carries no wish to be critical, but with as “Just do it”-pathos it offers itself to the threat of homogeneity, as a critique.

What neither of the two capacities can offer is a cancelling out of ontological difference, and as long as that difference is maintained choreography is living under the threat of anachronism, which it already experiences. This step has been taken by Tom Pichlak, among others, both in his first group project “Event For Television (again)”, but the thematically more stringent: “Re-enact”, where the audience are invited to co-create the spectacle, both as explicit performative but more importantly as transported to another level of self-inspection. It is within this sphere of blurred boundaries that the sign as occupation can lose its significance and instead formulate a direction of a possible political or ethical re-staging of *leiu* (*place/time*) in and by itself. Where the empty sign, creating a kind of social necessity, and the surface of the surface of the sign as interpretation can fold in onto itself. The social thus designates the distance of words and events from their truth, which is non-verbal and does not pertain to events. Interpretation poses, here, a certain geographies (cartographies) of *leiu*, where there are facts that do not belong to the performative order but require a performative act, non other than interpretation¹² and this “interpretation” is synonymous with the equation of the performative and the archive. The archive is the extension of memory which becomes visible or material traceable remains. The archive is both the determining capacity of the creation of language and memory and the architecture of the law or the power over memory. The “performative act non-other-than interpretation” is giving access to relations between the archive’s demand that performance disappear and its need to be constantly re-performed to be kept alive. Its endless struggle to grasp to pliocen performance, as the appearance of material, as “authored”, and its dependence of repetition, necessarily embodied, and legibly always performative. “This body given to performance is arguably not disappeared but resiliently eruptive, remilling through performance / / as indecree, non-original, relentlessly citational, and remaining”¹³.

Finally with a willful wish to proceed into the political without stumbling on quality of expression – the simple enunciative utterance reaching for the universal creates a tendentiously empty place, a void which can be filled only by the particular. It is in a matter of avoiding and simultaneously of *Mit-Tatung*; through which very emphatically, a series of cru-

cial effects in the structurization of coalitions is produced.

An episode from the past interests us only inasmuch as it becomes an episode of the present wherein our thoughts, actions, and strategies are decided. What interests us is that ideas bear events that history be at all times a break, a rupture, to be interrogated only from the perspective of the here and now, and only politically¹⁴.

That universality is not a speakable language and its articulation does not imply that an adequate language is available. It means only that when we speak its name, we do not escape our language, although we can – and must – push its limits.

In der Flucht werden Leeren Mitgetragen, it is a kind of nihilismus.

¹¹ Pierre Bourdieu. *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York, 1971, p. 48

¹² See Slavoj Žižek. *On Belief* (New York, 2001), pp. 20 and 148–151.

¹³ See Jacques Rancière. *Eleven Theses On Politics*, Paris, 2003.

¹⁴ Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge* (London, 1986), p. 131

¹⁵ The body in and by itself cannot be owned; it can only be inscribed to and inscribed in, but this is the body that can be understood as being under the law or in other words, the token body inscribed in the archive. The body however possesses time, in the sense of Jacques Derrida’s posturing of time as *échappement*. Time – gives nothing to and it is at the very least, the element of inextensibility itself. It withdraws whatever could be given to be seen. It itself withdraws from visibility. One can only be blind to time, to the essential disappearance of time even as, nevertheless, in a certain manner, nothing appears that does not require and resist time.” Jacques Derrida. *Given Time. Counterfeit Money*, p. 6, quoted in “Becoming, Explorations in Time, Memory, and Future” ed. Elisabeth Grosz, (New York, 1998) p. 1

¹⁶ The concept *Mit-Tatung* has been adopted from Werner Hamacher. See Werner Hamacher. *Amphora*, in Triptyk, ed. S.-D. Wallerstorfer, (Stockholm, 1990).

¹⁷ See Dorothy O’Kane. *Roles of Desire and The Body/Becoming* in “Becoming, Explorations in Time, Memory and Future” ed. Elisabeth Grosz (New York, 1998) pp. 98–103

¹⁸ See Michel Foucault. *Archaeology of Knowledge* (London, 1986), p. 28

¹⁹ Giles Deleuze. *Nietzsche & Philosophy*, (London, 1986), p. 40

²⁰ See Michel Foucault. *Archaeology of Knowledge* (London, 1986), pp. 28–30

²¹ See Thierry de Duve. *Voices of Readymade. Cirque of Pure Modernism*, in “The Duchamp Effect” ed.

²² Martha Buskirk and Meghan Neary. (New York, 1998), p. 97

²³ Ibid. pp. 89–100

²⁴ Ibid. p. 122

²⁵ Slavoj Žižek. *On Belief*, (New York, 2001), p. 66

²⁶ Ibid. p. 56

²⁷ See Jacques Rancière. *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 21–28

²⁸ See Michel Foucault. *Archaeology of Knowledge*, (London, 1986), p. 28 and especially “What is this specific existence that emerges from what is said and nowhere else?”

²⁹ See Jacques Rancière. *The Names of History*, (Minneapolis, 1994), pp. 29–34

³⁰ Ibid.

³¹ See Rebecca Schneider. *Things Seen Once, Seen Again*, non-published paper delivered at the University of Göttingen, Germany, 14 April 2000, pp. 3–4

³² Alivoltex Agitque collective. “Deux ou trois choses que l’histoire ne sait pas savoir” in *Le Mouvement social*, p. 100 (July–Sept. 1977), quoted in Jacques Rancière. *The Ignorant Schoolmaster* (Stanford, 1991), p. xx

Ova prava razmijenjili su ples i teoretičar performances Adrian Heathfield i umjetnik George Miller. Miller je britanski kazališni umjetnik, kompozitor i site artist. Prethodno iz kazališnog i uljezognog sceničkog rada grupe Impact Theatre Cooperative koju je sudjelovao u osamdesetima, njegov rad danas obuhvaća širok raspon medija. Slijedi klijenti da je "kompozitor mnogih stvari koje mogu uključivati muziku", stvarno je koristiće i plesne predstave, te instalacije i intervencije koje često oslikavaju dojam da je njeg o strukturiranu sabiranjem od fragmentiranih stvarnosti komponantih u raznimrini krajnjaka. Ako postoji temeljni narativ u čitavom njegovom radu, onda se odnos ne bori za stvaranje i davanje smisla svjetla i izgradnji novih polu-svetih, polu-prolanih svjetlova iz fragmentiranih onog stvarnog. Ova konstelacija nepostojanog dokumentiranja dijelja je u njegovu preim solo spektaklom djelu, *Dungness: The Desert in the Garden* (1997), kroz i u njegovoj nedavnoj filmskoj suradnji s Johnom Brithom - *Lost Sound*. Renji sceneški rad, naručen od ICA 1997 godine i izveden prime putanj u dva koncertna gledišta, glas i smršljivi zvuk, temeljen je na svjedočanstvima, sličama i predmetima okupljenim tijekom pet godina na peštom ravnou Jugoliste Bienglesa. *Lost Sound*, premijerno prikazan na Pantomime Festivalu u Londonu 2001 godine, film je koji beleži tagaj život malog susjedstva istočnog Londona kroz slike, zvukove i glasove i upabljene i su ulicama protekocene audiokasete. Njegova razgovorno-predstava, *A Girl Skipping*, premijerno izvedena u Palace Theatre 1998 godine, a slijedećih godina preprezentirana je svjet, prikazuje je vestu nadu koja ističe uživo stoljeće izvodača. Publiku je bila uvrštena u uzbudljeno i izisk zive lige u svjetu sve raztopljenjem stvarničim vremenom. Ritam hodanja i čin prijeđavanja prostor u arh državog komada - *The Desire Paths* - rada prokloslog u troješnjem hodaju gredom. Ide teme i procesi okupili su sedamdeset građana Nottinghamia svih dobitnih skupina i mješa, koji su, 1995. godine, jedan dan hodali ulicama grada te na taj način stvorili *Feet of Memory: Roots of Nottingham*. Uglazbljena, slatljiva pocjena ovih zapamćenih leđni omotica je uz glazbeni podlogu natrag u grad prve lokalne radnje. Ova način rada, u kojem umjetnik gradi prostor, izdaje li virtualni, koji dopušta da stvarnički prepoznači svaku mjestu, razvijajući u kroz način. Počelo je s *The Sound Observatory* (1992) u kojem je uzorak svete geometrije prešiven ciljem grada Birminghama, a zvukovi i glasovi sakupljeni s mesta, koje je taj čin prateći polom uvedeni u prazan trgovinski prostor u kojem se mogao čuti gud.

Ovakvi radovi bave se političkom geografijom. Teori su, također, radom ostvareni u suradnji s umjetnicom Mary Lemley, *Listening Ground, Lost Acres*, (Salisbury Festival /Artangel 1994) i koji je shvao mrtvu letnju između Lutonijevih akademskih cimicicava i Millerskih nadjevki odstupnika u krajcu od 100 km-duljina maja oko Salisburya, te *Reconstruction* (1998) koji je usporio Norbury Park u Surreyju iz pomoći Lemleyjevim kumulativno teorijskim knjigama i Millersove glazbene mjepe na CD-je, komplimirajući od plasiranih fizici koje bude uspostavene lokalnih konstrukcijskih. Budući da su te strukturi kojima je cilj obuhvatiti središnji odstupni mjesto, većina je tih radova još uvijek aktuelna i dostupna za adaptaciju na novu lokaciju. Novi projekt, koji Miller naziva u suradnji s Muzejem of London, jest M11 projekt, Linkov, koji će premijerno biti prikazan 2002. godine kao mješavini, polu-permanentni zvukovi rad, te konjunkturalne lažbe suvremene zbirke tog muzeja. Novom tehnologijom odstupanja bit će ponovno izgrađeno cebitno domovo, uključujući i umjetničku ponudu da bi se izgradila obilježica M11: bit će ponovno izgrađeni u zraku evocirajući na taj način projekat života u londonskom Londonu. Glasovi i muzika bit će i danju i noću odstupani dačice mreže te ceste.

2000. godine Miller je bio pozvan da kreiri rad za *Setali Acti at the Millennium*, seriju vremenski i lokacijski ujetvenih narudžbi radi obještavljanja milenija. Miller je kreirao projekt međunarodne zajednice u kojem je dvanaest ljudi diljem zemlje pozvano de promociju nebeski svod prema predmetima i legendarnim iz njihovih života. Prikupljeni skup zvjezdanih končića pokazao je lepezu osobnih kosmologija. 2000. godine, *Overhead Project* bio je prezentiran kao zvukova i vizualna instalacija u Warwick Arts Centru tijekom posjeta i sastanka. Adrian Heathfield bio je jedan od kustosova ove smješte podizmanata, a sponzorski projekt inicijato je trejen dijalog na kojemu je temeljena i ova prepreka između umjetnika i kustosa. Heathfield je najpoznatiji po posluju o praktici suvremenog performancesa te osobito po svojoj teorijskoj knjizi *Shattered Anatomy: Theory of the Body in Performance* (Amoflini 1997). Njegov rad obuhvaća pisane istraživanja, kustoske i kreativne prakse; njegovo pisane desti je blisko europskoj filozofiji, filozofiji i svjedocenstvima ne bi istovremeno jedinstvene suvremene i redom drugih. Jedno od pitanja koje se postavlja kroz gradić njegovog rada jest kako odrediti čistotu događaja performance.

Crtanje u nedohvatljivom

dopisivanje Adriana Heathfielda i Graemea Millera.

G1: Mimoišle u polži

Adriene: Učinio sam te ponovno- vratio se s premisom, a da neam posledu mimošlje. Mimošlje da si bio ove dok me nja bilo ili obrnuto. U svakom studiju mimošlje su se u polži. Ali da se prima odgovor ne nikada prestiglo. Ako ova dobitje možda će s isto drugo čuti da nemam posjetio sve ova mesta, ali su se dinsti prevezeni. Sigurn sam da pozajmio ovo zanimu i da oči budu u stvari ponešto ih razdajeđem u skladu s tvojim pismom. Ako ne ti, možda će netko drugi moći.

Zbog kašnjenja netko što je trebalo biti posao i odgovor, sed mazi biće odgovor i poziv. Što je bio kraj? Sami sam do kraja, a sada rano ustanjem. Pretpostavljam da samo mi doneta sva. Ako nekdanji od nase ne stvare veze među premima iz ove korespondencije, onda to možda napravi netko drugi.

G2: Čovek u sruši

Čovek u sruđu odluči hodati tr domu, samo hoda i spavači gaji slana, a onda ponovo hoda. Hodanje u sru - neka voda ispira. Veberas uputuje vlastite ejeme u koju pada, da vidi gdje će se susresti. Tražeći bi spavati sa košta je puna vajaka i jednega i sve dečjeg sutka i pukulica. Trebaće bi isprobati, ali nebo zavija sa zvjezdama. Pustanje njegovih kapuća nečesa ugađa prostočno zvjezdano zračenje. Svejkova pokazuje se, a est pokazuju jedan-east sati. Lican nadolje, državni sen s osjećajem bliznjacnosti i hridanjem blistavom i ujednočeno Čovek. Akupunkturni diagram spuštenog lica u engleskim štamama. Kora divata. Zvijezda Beza. Završen. Zora u izmagli dnevnog svijeta, nemamo spa, a onda se zgušnjava u postojanu hladnu kulu ugađeno sa zvjezdama. Bjeđedski dnevni dana neće dosegnuti niti jednu vlasttu noć. Tu negdje u dolinama je nešto, vremenski bregovi su benti, u pet utjuto još su uviđi upaljenje ulične svjetlosti i u magi shvanju malo zvezdica prije no što oni ide. Akupunkturni Čovek hoda setom prije no što se drugi probude.

G3: Zvjezdograd

Evo 2000. godine. Završavam svoj projekt za Small Acts u Milandumu. Traže sam ljudi da prenemaju zvezdice. Jeden cjevjak nezapo u još sva prema staklima, njegovog zrnenja je golem i dojmivo. Čini se da ne zna da su mnogi od steklenika rezervi prema neuspjeskim fikcijama. Konečno, čakaneš listu s zvjezdanim imenom potosi će iz žurnih teleškošica upravljenim premiama. Njih drevnost je dozivio da izrave kako ovakvo ispravljanje naših života po nebeskom svetu vrlo brzo postigne više nego što se može čuti. Nakon pačinjenicama željne, trebalo bi dozvolidi da zvone dok se druge roje i trapire ne rubu. Ti si rekao za pisanje da je ono neka

vrsta brisanja, da nas izabranha nije podjeđa, na nezaborunu. BROWN piše dok je TAWNY Šeboj.

Ovo je psanje u kojem se suprotni kroz prostora konstroi poštane. Kao polje koga je bučica riječ, ono je flivo mogućnosti. Nemopatija u ovom blebetanju jest nečija osobita verzija.

Dok se ova svakotina budi na drugom dijelu, sve će ih voditi jedinstvene vase. Korrespondencija pisanje koje je učinjeno otvarjem.

A1

Dragi Graeme,

U avion zadnjem putnom pisao svi mi o zvezdama, kako one povećaju labe i kako ih privlači ih, o vremenu koje se provodi pleći u njih s devjnjem le da mjestima koji su pronađeni u tim kroznim noćima. Ispratio si mi priču o čoveku koji se zvalo Akupunkturni-Dijagram, koji hodočasi po suni u tijeku noći, pronalaži svoje tijelo probodajući "zvezdanom radnjom" s nešta koje je zauzelo se zvjezdama.

Podejao si mi da ono što vidim nije ono što se oni rekao s mi da je ono što smatračem zapravo plan svjetlosti koji sljedi zvjezdama pred mom zrnom. Podejao si mi kako oni grad obliku svoju noć u narandici tisu, propali polukrat neprestanog dana, postavljen na scenu nezumljivo silnimi kapuljačama koje zatvaraaju da sva vrijeme bude prekupljeno. Rekao si da kada slediš put po pogledom nobo puno zvezdaja, ne trenutak gledanja, tako me može ubiti slijepim pregruhim akvom povozivši, savremi zvimi, vopice nije seda, jer ono što vidim nije videnja mog vremena, već utora svjetlosti medju kojima je najnovije barem "četiri godine star". Rekao si da ne čini lako sada nije nikad jednostavno seda i da zapravo može biti slobodnji od mnogih tački, a kojima je ovo seda nezamršivo vidište. Podejao si mi da ovo mjesto s kojeg gledam u nebo, ovo mjesto na kojem pišem ova stila i kazujem ove riječi, ovo mjesto koja zovem "ja", nije nimeni mjesto jer stajem na "ugli" što se vrti, koja je orbitom brzinom od 29 km/s oko zvezdice koja i sama ju zasploči 270 km/s na ogranku rotirajuće galaksije u svemiru koji se čini?

G4: Pixelli

Prijatelj i kolago koji je filmio snimatelj počeo je koristiti digitalne medije. Ranije su slike bile složene od skupina komiksala, ove su bile građane od molekula, molekule od atoma, atomi od protona i neutrona, ovi su pak bili građeni od svih vrsta loptica što su se zajedno dizali prijavljajući česticama. Fotografije su bile preprezane fotom, grafom, W i Z boceom. Sada mi kada se je razozoran jer je saznao da se svjetlosti samo od nezobojnih pixela

G5: Linija za šeftru

Hodanje i prečkanje, projeciranje i zaboravljenje je od oduševljenja hodočas. To što vodi, to što znači da se prebeni gura te napređi u neznanu teritoriju, još uvek previđa zoološkim projekcijama i preputljanim. Projekcije riječi u nitru svog hoda. Hodanje u svetu ivođenja specijacija. Stan Ali na možati jer je još uvijek končala riječi na mjestu. Ponovno prehodajevaju mrežu u tijelu i glavi. Blijajući se s nogu na nogu odvozi njedima da zadu. Restarevanje tri tjedna ovoga na bini i uhvatuši akci.

Alkingham u razmaku vratim Ingridmaru. Dok pripremam šestac za ulice Beče, još uvijek nije odlučeno jesu li oni ili koj upozrije rebe u gradi u tlu njihovih umori na vrata osjetiti i emulzije na koju se grad projekira. Kao što bi se tjevra inteligencija mogla raspršiti tijekom, tako bi se mogla ući i dublje u tivo cijelog kapičika.

A2

Dragi Graeme,

Nekon što sam stvacio vratiljaca, mesi su mi se vratile na tvoj Čovek-Akupunkturnog-Dijagrama, njegovom tijelu probodnom zrakama svjetlosti i njegovom hodočasom kroz sumsku tamu. On me podržao ne čin hodjenja u tvojem radu, ne probegne linje, ne lutaju i gledaju te ne čin citanja. Izbačen putu i rasprijava terenu. Hodanje i traženje, lutaju i mapiraju.

Povlačenje linje, izvlačenje linja nečega, bivanje izvraćenim duž linje, čuvanje izvraćenim. Čini se da je sveke tvoj kraj, koj svaki postupak, uvijek svjetloskenski čin. Ja na Čoveka Akupunkturnog-Dijagrama, gledam kao na nešto što je ne nazivaju od sebe i meni. Ali mi se čini da je on također idealan gledatelj za tvoj rad, ne samo stoga što ne može dobiti uputu putem poljih pogled od zvezdanih konstellacija koje proganjaju njegov život u hodanju, budjenju, otonju. Ukoliko, on je čovjek čija je bivanje u pratičnom skladu sa zvezdama, za što smetram da je tvoga pješačaka sublimno. Pješačka, ne zato što je nezadovoljiva i zavrgnuta plastiom, već zato što se može nadigraditi, pa tako uvijek u poskuštu. I ono što netko nazire u pješačkoj sublimnosti, kao i u svim sublimnim prikazivanjima, predstavlja je onog što se ne da predstavi. Možda "naziranje" i nje prave iznosi, jer ondje kada se ovdje pojavljuje nešto samo gledanje, već izdvajajući nešta s oču strane, s drugu stranu mesi, jezika i vida. Podejao si mi da, uko je poreklom heliko prozračno urbano objektivno, ovi sublimni neka budu uvidljivi i njihak trenutak pojedine povezanosti niti mnogih pulicista u svijetu, već nesto što je i očjeh i tarmo, s ovog svijeta, pristruko što se tome obnovi, ako pogledas, ako je trenutak prihvati

Zato razmišljam o tome da je ova pjesnička sublimnost, koju pronalazim uvećana u tvojem pesništvu i započetnjima, zapravo metafora za preku oloko kojoj i kroz koju se tvój koči takođe okreće. Dakle, metafora za performans. I taj jegeta događenješkoj koju si tražio ne bi li je rešioško kroz performans. Jer, poput vježbanog rabića, događaj performansa je predstavljanje onog što se ne da predstavi, prikazivanje koje nikada nije ono što se čini. Kao takav, njegova snaga je uvek u crni stvari nekih specifičnosti da nimalo paošmo i da ga vidimo. Teko gledanje događenja je epiz. s one strane razumijevanja i inoviranja, nešto izrazito čamljivo, no isto tako se čini budućnostom nezvaničnosti i nestalanom u sjećanju. U tragovima događaja, svi smo mi pomalo poput Winnisa u Bechdelovom Sistem demna kada kaže: "Kako je olla za nezabavnu rečenicu?" Što će toga bilo - mališan da dobar performans često pomeći silu traumatskom iskustvu u smislu da je pregađ, propuštan ili prebroj, nemajući da ste bili tamo, ali isto tako cepljete da ste ga, na nekoj formalnoj razini, propustili. Događaj se kao što bi te teoretičar traume rekli, konstituiše kognitivom nelegom razumijevanja njega samog. I to je neglog zato što se vrata da nas pogoni zašto mu se i sami vrudamo. Čini mi se da ovdje dolazi raznobitnost pisanje performansa, prikazivanja performansa na nebu posutom jezgređenja, iz prazina u razumijevanju i održivanju koje događaj, performance, predstavlja. Natjecivo, na početku jedinstveni podatci događaja kojim bi se mogli vrati, stoga što vrijeme performansa nije sada, već sada, eksplicitno od sada, kada se ponovno ponavlja.

Što je potrebno da se takav događaj iscrta, da ga se skrije? Što bi značilo biti povučen, njime, biti njime privučen? Bismo bismo mogli raditi da u performansu postoji hukn pozor, traži da ne postanemo slijedni audijenci u stvaranju i ponovnom stvaranju radne, inspirativne kreativne održave, u sadržajnosti svog odigrenog i kreativnog u miješanju, plesajući i pisanju, a, možda ček i u sljublju događajima poput ove prepreke. Ustvari, znao sam da mi dodjeljeno ponako slovo, da ga manjamo. Mislila dač je napravimo crtež od tih imena, pomala, kao tvój projekt Overhead Projection gdje je sasudno naznaku skup ljudi primjereno valježu u osobnim, idiosinkratičnim konstruiranjima vlastitve nad prostornjem, nad nebeskim nad nemogućim. Imenuj vježbe koje da uvejk, cestati izvan dosjeća. Piti performans, iskrati ge, neka te vuće potreba da ga ispišeti.

G8: Crte života

Što se tiče gatjanja iz dana, ako imat slabo osnu života, počni svršiti kastanjuće. Sviranje stvari tješi dušok rebara pa svršiti kastanjuće bude ljepe i duge život. Jednom sam vodio

edučijski program u Serpentine Gallery gdje sam tražio djecu da stvireni mrtovi u meni Piera Manzona. Poput njegovih olovkom započetnih linja, tražio sam ih da olovkom crteži linje koje predstavljaju njihova životne počivališta s rodjaju i završavajući u tom tranzitu. Svakog vježbanja i okret mogu predstavljati događaj. Gledao sam ih kako pate vlastite priče u potpunoj koncentraciji. Jezik u kutu usana, glava vodi, ponovno hotanje. Na kraju su ih zapisivali, pozitivno zabilježili dijagram i nazvali ih "best godine mog života" ili "Moj život do sada".

Ako nema drugo, ovo je bio performans pesnja. Započetne kutije sade zrnu sedištevajući duž jedne nadnje, zatidene česnakama koje ponajprije hidrografske spomenike omogućuju da stvari počivaju u miru. Oni ih moguće značenja pružajući im zaklon. Treba li očekivati započetnjujući ih njihovi putovi mogu opet biti prihodnji okoliš? Osim pesnja o performansu.

G7: Linija, znači (Bredstvo linija)

Linija. Smislio je i ono što linija znači ono što je linija misla?

Ponavljavanje. Pedalirajući City Roadom. Kao što se vec i nici, obvezujući promet, letmčićem pogled na dnevno, kako i obično radim. Ovdje City Road Canal Basin otvara, pogled na otvorenji brijež Islington. Dva blistava fontana istu u suprotnim smjerovima - po svoj prilogi sljedeći svu oliju do Old Streets - iako nikad ne vidim stigni li oni kad temo jer je ovo kritički značak u njihova potovanja. Udaljenja ovaka dostignutstveno prelaze crtežne linije dok ispred nje bidi i ubrđenje zvonici klizi modno u pozadinu, brončan i odlučujući koja znači nezadovoljstvo pretežnosti. Crtež podudaraju svoju uobičajenu utku s istim rezultatom, ali uvezu u tanku kada se njihovi slijesti dijelovi spose, nastajući čistar bijesnik egzplodneće. To je moja fotografija krajšaka snimljena u istom tranzitu kada me utrudila leča, neuskupljajući s udjeljenjem mješavina paralaks, univjetne dok se jedva parjem uz brijež.

G8: Linija je matica

To je navika stvrditi hodanjem i panovnim hodanjem linijom, duž osmerneš odstupanja u Salisburiju od prije osam godina. Još uvek čuvam fotografije iz tog vremena i mogu vidjeti kako biš klasificirao prejstvu Old Sarumov grobni humak. Tu je također i fotografija mene i linije bukava i svetih drva koja gleda prema ven.

Cenčavajući navnu liniju na tlu, geodet pozavane pogled pomoću dva filtra, i, činili to, postaju neka vrsta trećeg izraza. Mjehuj izmjenjivac i eksperimentator dio eksperimenta. Ščupi učenja.

Gledanje urugav. Čelično mrežne linije i poput mapu prizor Listening Grounda uzmjenili u evom hodanju pred preladvajajućim otvorenim zorbčenog vođišta i rezultativu mrežnjaku Coct Acrasa - tako da uvejk bili u centru novog okvira.

A3

Ai vrtog lavača sa vratila i sedla, a za svaku njeg koju pročitam ili neispitam čini da živi u priyverenoj suspenziji uveca kojega se žudim celozabiti i pred kojim žudim pasti. Čitam i pišem na rubu sanjenja. Događenje željava-potku sanjenja. "Među da čarem, njeg me zauzima. Detaljem stranicu. Slogova njegi počinju se kresta uokolo. Neglašen akcenat počinju se evrati. Riječ neupita svoje značenje kroz preopterećenja koje sprečava sanjenje. Potom njegi preuzimaju druga značenja kroz da imaju pravo biti mlađe. I njegi oduzmu, gledajući u kutke mog vratuljnika u potrazi za novim društvoštvom prijateljstvom ()

I gore je kad, umjesto da čaram, počem pisati. Pod (menjam) olovkom anatomska sloganova se polako otkrivaju. Riječi živ sasig po slob. u opesnosti od unutarnjeg sanjenja. Očajni problem kako častiti negdje nastavnikom, ogromljavajući je na nemo uobičajeno robovanje unutar projekcije redenice, redenice koja je ja bi mogli preleđiti (na kraju sveg). Zar sanjenje ne razgrinava zapisku rečenicu? Riječ je pupoljuk koji pokutuje poseta graničica. Kako biš mogao ne sanjiti dok pete? (Kjemjak) olovka je ta koja sanja. Prezne stranice daju pravo za sanjenje. (Očvoriti prozor, nebo s one strane. Kad bih samo (i) mogao paziti za sebe. Ali je sam prikovan za druge gledište premje kojima ne mogu da ne pāsem. Kako je težko (probiti) sve neće u krajnjem. (Nebuo bih sasig nešto ponovno zajednički negativi) i da prate (mju). Ali ako neko pāše (bi li pāse) liniju u sanjenju, ne bi li došao trenutak kad velja putnički (kjemjak) olovku da će sama, sanjenju da progovori i još bolje, sanje sanjenju da stvorenjem postoje ujmanja da je još prepreke (prema Bechdelu, The Poetics of Revenue, strana 17).

G9: Geodet

Bilo sam na fakultetu u Latesdu i živo tam osam godina. Woodhouse Moor je bio park blizu fakulteta i svake bi jeseni studenti geodetija učiličali mješenje parabolomajući taj teren - koji mora da je jedan od negativnije izmjenjenih komada transprekiga igoda.

Oni deša se sjedam, što je počeo s prvim mimoši visokog leša, pojed je puno geodetskih podlogama za pisanje i tacolitima mještenih po parku. Nimali bi poput grijave na nekoliko tjedala, obavili mješenje, i onda nestali.

G10: Namizovanje perfi

Ovdje je hukut, divlješki divlješki, i drugi i manja anagrame koje je počinio Deone Perha završila je u radu. Završila je u radu jer je mijeljarija i premještanje aljeva u naslovu bio bludi ludil punom značenja. Međim da pokazuju sposobnost a fragmentima koja je pod naličeg vremena, kao što je to možda i potreba, da se materijalni raščinjavaju na bi i ih se ponovno stvaraju. Nasinju, mnogi su anagrami korišteni za izražavanje njihova besmisla. Ono što je bio

ješ sačekanje, bili su tu i oni koji su se uistinu povezali s temom djele. To su bili...

THE PET RABBIT'S
HIS THEATRE SPEED
SHAPE THE STRIDE
HE CHAPS AT SHEET
HE RATED THE PISS
HE SPID FETS HAT
HEED THE RAT PISS
HATE THE SPIDER
SHARED THE PISTE SHE, DEATH PREST
THIS SPADE THENCE HED THE NARROWS

G11: Put umjetan krvlju

Ovo je uvezak iz knjige Numbers, Thier meening and Magic Isidore Kazemir iz 1912 godine. "Najveća pomorska katastrofa koju je svijet ikada visto bez sumnje je potonuće Titanica. Uzvise taj događaj esat je u našim umovima." Taj veliki putnički brod, jedan od vrhunaca brodograditeljske umjetnosti, naišao je u svoj grub u ledenim vodama, kao da je neviđljiv mukavac bio prizvan prema dole. Ime TITANIC predstavlja se brojewima ovako: T=4, I=1, T=4, A=1, N=5, I=1, C=2. Njihov je zbroj 18, a 18 je znač broj "The Twilight" - "The Bloodcapped Path" - broj elemenata prevara los sud, itd.

AII

Sto je potrebno da se takav događaj neviđa, da ga se esata? Sto bi znalo da bude crtan duž njegove linije, da ga on esata?

Ako se za promatrača performansa taj događaj konstituiše kroz njegova razumijevanja, performans uvedi u igru našto slično pozivu i smjeru koju naelazimo u svjedočenju. Ono je, kao je svjedočilo događaju, nema je pozivano, prijeđeno da učiniti poziv i govor o događaju. Ispak se taj govor kreće u serijem looopisiva, u jednom uvjet hranjenjem povratniku prema zamisljenom "izvorniku" događaju. Pripogledanje je neophodno fragmentiranje, nikada ne zahvara. Kritika ili menije događaj koji zeli pri-kazivan. Dodatne, ukusne za svjedoči je skreti i fragmentiranost projekta retoriku suvremenosti koja bi zaklopila događaj, koja bi smještio prošlost duboko u prošlost i tako povukla liniju smedu prošlosti i sadašnjosti završavaju zamoru smjenu. Ovo je, takođe, kritičko iskušenje teoretičara performativa. Ali to nije linija koju bilo nito povuča. Meni zanimala pronaći način pretupanju događajnosti performansa koji su svjesni nadma, kogima performans nekrekinje izbjegava, misao, spuštanje i paljenje. Potom me zanimaju načini razmještjanja, sjećanja i pripovijedanja performansa koji priznaju svoje vlastite rupe i praznine, asbi svjedočene pamtstvo. Je sam sklon misli o ovome kao o odnosnost, čulnom i lečačnom etičkom predmetu. Prijed je o insceniranju i reinsceniranju jednog augeta s omrežem što su propustili u performansu - s onim drugim vlaštin visokim mali, s drugim ljudima, s drugim drugih ljudi, s nepoznatim životom koji se događa, među vama.

Ovo je, dakle, pitanje drugeg načina pozivanja, pozivana prema vlastitim epistemološkim

iskušenjima. Postoji određeno prelaženje linija, granica i načina koji su mi bile uvek smršte u ovom projektu. Na tematskom nivou je to uključujuće istraživanje i problematiziranje bliskih načina između subjekta i objekta, životnog i teoboljnog, života i smrti, prisutnosti i odsutnosti, sadašnjosti i prošlosti. Ali onaj tih pitanja ovo je poštovanje je uključujuće čvrstu, rekučnu formalnu premetu koju su za mene likujo pitanja pesnja, performance i njegovog odnosa prema događaju o kojem govor. Jovo je obnavljanje mreži i jezika osjećajnih angažmana, a drugo je oblikovanje kroz pesnju i u pisanju te razotkrivanja granice samog autora/pisatelja.

G12: Crtanje slonova.

Spoj točka - slaganica krajnjeg rezoluiranja. Ne samo zato što vidiš cirkuski bazen i loptu koja je veo ukras profesionalni umjetnik, i znamo što će to biti, ne samo zato što se, nezadviči otobi, resni pubičasti linja dim-slabobrom kraj profesionalne trude, veo ponavljaju zato što sliči stonu kolagu mi učitadimo reći stita vili dolj onaj sliči stonu kolagu je natko drugi stavio umrta. Vjerojatno mi je bilo 6 godina kada sam ovo otkrio. Bad sam malo starij. Pokušavam pružiti svojim segredima (Publikat Plus?) istraživačima zvaničnu njihove vlastite invencije. Rezultati koji je pedesetpostotno njihov. Professionalni pozav apudira drukčije, ali drže pozavom dio zajedno. Ostavim li slični prečvorinjenici, bez nagovještaja ihoda, nitko se možda ne bi trudio. Na kraju knjige, Adriana, mi volimo izlažiti zaključke. Priznajmo, na kraju knjige, nema takvog memorija za putovanje poput običanja da će se stići na očetidne.

G13: Izvlačenje zaključaka.

Mora da je to bila fraza sa Svetetskog kupa. Čuo sam je pet puta u tri minute, ali to je vjerojatno samo zato što je to efikasna koga prebiva u mjestu.

Na kraju knjige boja je skipa pobijedila. Na kraju knjige oduša je oduša i morala živjeti s njom.

Priznajmo. Na kraju krajeva ekipa je crnoliko dobiti koliko je obicej vođa.

Priznajmo što? Na kraju kraju krajeva? - Kada krave dodu kući. Kada golubovi dodu kući spavati. Na kraju knjige ptice spavaju.

Buduće je vođa, neposredno preje odbacivanja vlastima. Većasna crvena pijama. Sedaju dan. Araj. Noć se probližava. Sjene vadej. Kradomice klize preko neba... Reci što imad red?

AII

Dragi Gospome

Širok, dok se dan blisko kraju, našao sam se događaj zlog kojem sam se oceočio napravljaju, napozavšem, naprijđim što sam se, kada oceočao. Želim ti red što je to ovaj život, ali ne mogu. Jer ja koji govor, koja bi ti reklo, nije bio tamo. Nije bilo tamo, ali je svezado neto dočvijelo, svezado neto oceočio, neto

što je još uvijek sa mnom, prošlo, ali puno potencijala, nezabavljivo, ali ipak nepristojno, nestanjeno u ment, ali nepromednutu jereva jučom alegoriju nebi. Kada bih to kada usporio, smršao bih s i napoljstvo pred tobom, poslasti bih kao seme ta sfera koja nema samu sebe. Ali pak njeđi navrni navrnu da približe taj život živilj, neveden, oceočen u pukolima mreži, oceočen između žage i rijeke na ostvarenju, između gubitka i nade, između tebe i mene. Nemogući zbor, ali u vremenu pojedinačne i mnogoslužne. Tamo je i ne tamo. Zauvijek i nikada vatre. Nestava bez kontinuiteta. Želim kad što je ovaj život, želim to ločiti obijanti kao što to drugi polukučaju, prikazati to. Ali jedino što mogu jest raditi crtaće u prazno.

G14: Uz malo vremena.

Uz malo vremena možeš uspostaviti vezu između bilo čega.

Juber sam uspijeo broj 29 u Google pretraživač. Prikazao je stranice i stranice slike. Ovo je prva strana, a na njoj nekog vremena jasne će se vizijsi pojaviti ...



Dvije je dijalog ovakav prikaz prezentirana na akademskom simpoziju izvedbenih praksa "Tonight Methinks I'm Playing the Epistemologist", na Middlesex University, London 2002.

Three artists were exchanged between the writer and performer, theorist Adrian Heathfield and the artist Graeme Miller. Miller is a British composer, theorist and site artist. Emerging from the bold and influential stage work of Impact Theatre Co-operative in the 1980s, a group he co-founded, his work now embraces a wide range of media. With the idea of being "a composer of many things that may include music", he has made theatre, dance, installations and interventions which often share a sense that they are structures made from fragments of actuality, composed into resonant landscapes. If there is an underlying narrative to all of his work, it concerns the struggle to make sense of the world and the building of new half-sacred, half-profanic worlds from the fragments of the real one. This quality of volatile documentary is as readable in his first solo stage work, *Dangerous: The Desert in the Garden* (1997), as in his most recent film collaboration with John Smith *Lost Sound*. The earlier stage work, commissioned by the ICA in 1997 and performed to a score for two grand pianos, voice and recorded sound, was based on testimonies, images and objects gathered from this bleak headland of S.E. England over 6 years. *Lost Sound*, which previewed at the Pandeomonium Festival, London 2001, is a film which documents the secret life of a small neighbourhood of East London through the images, sounds and retrieved music of lost recording tape found hanging in the streets.

His best known stage work, *A Day Walking*, which opened at the Peacock Theatre in 1989 and toured internationally over the following years, exemplified a kind of work which places the heightened state of the performer at the foreground. Audiences were drawn into the thrill and risk of the play in a world increasingly flooded with rhythmic time. The rhythm of walking and the act of remembering became the core of another stage piece, *The Descent Paths*, a work derived from three weeks of walking in the city. The same themes and processes brought together 70 citizens of Nottingham of all ages and backgrounds to walk the streets of the city on one day to create *Fest of Memory*. *Boats of Nottingham* in 1995, set to music, the accidental poetry of these remembered walks was broadcast back into the city via local radio. This vein of work in which the artist builds a space, physical or virtual, that allows a kind of feedback or the perception of place by those who live there has run through an evolving series of works. These began with *The Sound Observatory* (1992) in which a pattern of sacred geometry was cast over the City of Birmingham and sounds and voices gathered from the points thus generated were imported into vacant metal spaces in which the city could be heard.

Works like this deal with psychic geography. So do the pieces created with artist, Mary Lemley, *Listening Ground, Lost Acres*, (Silbury Festival /Artangel 1994) which built a network of walks between Lemley's glass markers and Miller's radio transmitters over 100sq miles around Salisbury, and *ReoRenaissance* (1995) which charted Hornsey Park, Surrey with Lemley's cumulative bookwork and Miller's CD musical map, compiled from local users' evocative musical phrases. Being structures which aim to capture the content of particular places, most of these works are still current and are available to be adapted to new locations. A new project which Miller has been developing with the Museum of London is the M11 project, *Link'd*, which is now scheduled to open in 2002 as a massive semi-permanent sound work and off site exhibition of the contemporary collection of the Museum of London. With new transmitter technology, the 480 homes, including the artist's own, which were demolished to build the M11 link road will be rebuilt in sound, evoking a cross-section of East London life. Day and night, voices and music will be broadcast along the length of the route.

In 2000, Miller was invited to create a work for *Small Acts of the Millennium*, a series of time-based and site-specific commissions to mark the Millennium. Miller created a star mapping project in which twelve people throughout the country were asked to re-imagine the heavens according to the objects and legends in their lives. The resulting art of star charts showed a range of personal cosmologies of the year 2000. *Overhead Projection* was presented as a sound and visual installation at Warwick Arts Centre throughout the months of December and January. Adrian Heathfield was one of the co-curators of this performance series and the project initiated a continuing dialogue on which the following composition of letters between the two is based. Heathfield is best known for his writings on contemporary performance practice and in particular his composition of the bookwork *Shattered Antroposics: Traces of the Body In Performance* (Amcittini 1997). His work spans written research, curatorial and creative practices; his writing often drawing on continental philosophy, fiction and testimony to create unique encounters with the work of others. One of the recurring questions throughout the body of his work has been how to determine the liveliness of the event of performance.

Drawing In Thin Air

Correspondence between Adrian Heathfield and Graeme Miller

G1: Crossed In The Post

Achen: I've done it again - come back from holiday without sending my cards. I think you were here when I was away. Or the other way round. They've ended up getting crossed in the mail anyway. So the letters they are replace never arrived. If you get this you might like to know that I haven't visited all these places, but they seemed connected. I'm sure you know that country and will be able to piece them in the right order with your letters. If not, perhaps someone else will.

Due to the delay some of what was to be called and answer may now be answer and call. Who was which? I'm up late and have an early start. I guess we'll just bring everything. If neither of us makes the correspondence in this correspondence then perhaps someone else will.

G2: Man in the Woods

The Man in the Woods has decided to walk for three days just walking and sleeping when he stops, then walking again. Sleepwalking - a sort of test. Tonight he is testing his own shadows against the closing night to see where they meet. He should sleep, but the wood is filled with phasemans and hedgehogs and every other snuffling hyspapping thing. He should sleep, but the sky is howling with stars. Too thin, his eyelids will not shut out the piercing stellar radiation. The torch shows the watch and the watch shows 11 o'clock. Face down, a trembly sleep with the sensation of being bathed by cold brilliant light. Sleeping Acupuncture-Man a face down in the English woodland tree bank. Dogstar Howling Down with its daylight haze and also with its slack drizzle thickening to steady cold rain has shut the stars off. The next ten days will not have one clear night. Herabouts the settlement is in the valleys, leaving the hilltops clear and at five in the morning streetlights are still alight and in the mist make a little constellation before he descends. Acupuncture Man walks through the village before anyone else is up.

G3: Stargazer

Here is the year 2000. I'm finishing my project for Small Acts at the Millennium. I've asked people to rename the constellations. One boy has named them all after sweets, his knowledge is awesome and solemn. He doesn't seem aware that many of the sweets are named after celestial objects themselves. Finally twelve stars or star names will pour from sonic telescopes pointing at the sky. Just

twelve should start to convey that the writing of our lives into the sky itself becomes rapidly too much to hold in one earful. Some single words should be allowed to ring while others cluster and flicker at the edges. You said, of writing that it is a kind of initiation too, that the word chosen reminded us of the one not chosen. BROWN is dancing while TAWNY is the wellflower.

This is writing by using the suggestive chaos of space as a surface. Like a field of ideas, or a shower of words, it is a tableau of possibility. Unwritten in this bubble is one's own version. As each person will wander in a different sequence, they will make unique connections. Correspondence, writing that is done by reading.

A1

Dear Graeme

In your last letter you wrote to me about the stars, about their draw on you and your drawing of them, about the times that you have spent gazing into them, and the thoughts you found there in those silent nights. You told me a story about a man called Acupuncture-Diagram, who walking through the woods on such a night, found his body pierced with "stellar radiation" from a sky that howled with stars. You reminded me that what I see is not what it seems. You told me that what I think of as the day, is actually a cloak of light that hides the stars from my eyes. You reminded me how this city coats its night in orange glow, a failed attempt at perpetual day, staged no doubt by the forces of capital, which require all time to be productive. You said when I next look into a star-filled sky, that moment of looking, though it may make me feel my most present, most connected, most alive, is not a now at all, since what I see is not a sight of my time, but rather a pattern of light, the newest of which is at least "four years old". You said, it seems that now is never simply now, and may in fact be made of many times, to which this now is inextricably bound. You reminded me that the place from which I look into the sky, this place from which I write these lines and say these words, this place that I call *I*, is not a still point, since I am standing on a spinning sphere, hurtling in orbit at 29 k.p.s. around a star that is itself shooting off at a blistering 270 k.p.s. on the arm of a rotating galaxy in an expanding universe."

G4: Pixels

A friend and colleague who is a cinematographer has started to use digital media. Before images were built from clumps of chemicals which were built of molecules, which were built of atoms, built of protons and neutrons, built in turn of six varieties of quark, held together by gluons. Photos were swarming with photons, gravitons, W and Z bosons. Now he tells me he is disappointed to find that the world is merely made up of different coloured pixels.

G5: A Line for a Walk

Walking and remembering, remembering and forgetting to decide where you are walking. Leading, knowing that you are being followed, pushed on. Following knowing you are led, draws you forward into unknown territories still busy remembering and drifting. Remembering words to the rhythm of your feet. Walking to the rhythm of your rememberings.

Stop. But you can't, because you are still walking words on the spot. Re-walk your route in body and head, rocking from foot to foot and let the words come out. Down load.

Three ways of the to trawl up an image of Birmingham in rhythmic verbal fragments. It is still ambivalent as I prepare walkers for the streets of Vienna, or if they make themselves into the City, or if their minds are a kind of sensitive emulsion onto which the City casts itself...

Just as the intelligence may be dispersed throughout the body so it might spill further into the fabric of the whole landscape

A2

Dear Graeme

After I overcame my dizziness, my thoughts turned again to your Acupuncture-Diagram Man. Is his body pierced with shafts of light, and to his walking through the wooded dark. He reminded me of the act of walking in your work of following a line, of wandering and looking and the act of drawing, of tracing a path and mapping a terrain. Walking and tracing, wandering and mapping. Drawing a line, drawing something out, being drawn along a line being drawn. It seems that every step you take is every actor, is always already a sculptural act.

I think of Acupuncture-Diagram Man as someone not unlike you of course, and me. But I suspect he is also an ideal spectator for your work, not least because he can never avert his gaze from the stellar constellations that haunt his walking, drawing, walking the. In short he is a man whose being is compulsively tuned to the stars to what I think of as your pedestrian sublime. Pedestrian, not because it is dull or cooed, but because it is found everywhere, yet always on the move. And what one glimpses in the pedestrian sublime as in all sublime representations, is the presentation of the unrepresentable. Perhaps "glimpses" is itself not quite the word, since the relation that emerges here is not just a seeing, but an experiencing, of some beyond, a beyond of thought, language and sight. You reminded me that though it is sometimes hard to see through the urban glare, this sublime is not some exalted and rare moment of heightened connection, not a thunderous crack in the world, but something that is here and there, of this world, present if you are open to it, if you turn your eyes, if the moment is right. So I am thinking that the pedestrian sublime I find everywhere in your writings and observations, is really a metaphor for that precious

around and through which your work has turned for so long. A metaphor then, for performance, and for the conditions of eventhood that you have sought to create through performance. For like the starry sky a performance event, is a presentation of the unrepresentable, an imaging that is never what it seems. As such its force is always beyond our abilities to think, write and see it. In this respect eventhood is an excess beyond comprehension and naming, something intensely memorable, but also it seems strangely irretrievable and unfable in recollection. In the wake of the event we are all a little like Winnie in Beckett's *Happy Days* who says 'what was this unforgettable line?' The event is unforgettable because it cuts deep, because it touches you in profound ways, but it is nonetheless just 'a line', a well-worked-round a slice of language and of representation, and as such it should be infinitely repeatable. But 'what was that unforgettable line?' In this respect I think a good performance event is often a little like traumatic experience in the sense that it is too dense, too full, or too quick you want endlessly there, but you also feel that you were, on some fundamental level missing it. The event, as the trauma theorists would put it, is constituted by the collapse of our understanding of it. Which is why it returns to haunt us, why we return to it. This is where I think the imperative to write performance to picture it in a star-studded sky comes from, from the gaps in understanding and experience that the event of performance presents. There is not of course a singular originary event to which one could return, not least because the time of performance is not a now but a now made up of then which it repeats again.

What would it take to draw such an event, to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it? At the very least we might say that in the performance event there is an imperative call. It requires us to become active participants in making and remaking the work; it inspires creative response, both in the present time of its enactment and afterwards in thought, recollection, writing and perhaps even events like these. In short it calls us to give it some letters, to name it. Perhaps we might even make a drawing of those names, a little like your project *Overhead Projection*, where a socially diverse set of people renamed the stars in personal, idiosyncratic repositionings of the vast, the heavenly, the improbable. Name the stars that will remain always out of reach. Write performances, draw it out, be drawn by the need to write it out.

G6: Lifelines

In playwriting, if you have a weak life-line, take up the castanets. Playing makes a nice deep crease and castanet players live the long lives. I once ran an education scheme at the Serpentine Gallery getting kids to do work in the manner of Piero Manzoni. Like he sealed

pencil lines, I got them to draw pencil lines which represented their lives, starting with their birth and ending at the present moment. Each twist and turn might represent an event. I watched them trace their own narratives in total concentration. Tongue at the corner of the mouth, head in the lead, re-walking. At the end, they sealed them up carefully noting the date and labeling them 'six years of my life' 'My life so far'. This was performance writing if ever. The sealed containers now return containing the ghost of an action, protected by labels, which like tombstones, let things rest in peace. They protect possible meanings by giving them something to hide behind. Should they be left sealed, or can their paths still be revisited by the eye? Dilemmas in writing about performance

G7: A Line Means

A line. A mean. Is what a line means what a line meant?

Alignment: Pedalling up the City Road, as one does, dodging traffic, a glimpse over to the right, as I usually do. Here the City Road Canal Basin opens out the view to the plush hill of Islington. Two spires are moving in the opposite direction - presumably trudging off to Old Street - although I never see if they ever get there as this is a short excerpt from their journey. The further church makes a stately transit across the stage, while in front, the nearer and faster steeple glides powerfully from behind with a speed and determination that means overtaking is inevitable. The churches enact their usual chase with the same result, but at the exact moment their pointy-bills come together, there's a keen flash of excrestness. It is my snapshot of the landscape taken at the exact same moment that an ultra long lens sniping from the far distant point of parallax captures me struggling up the hill.

G8: A Line Meant

It is a held held from walking and re-walking the line of '18 transmitters in Salisbury eight years ago. I still retain shape from this title and can see Cathedral spire intersecting Old Sarum's mound. It is also a snap of me in a line of beach and holly trees looking out. Making a straight line on the ground, the surveyor lines his eye against two sticks end. In doing so, becomes a kind of third stick. Measure measured. Experimenter part of the experiment. Spy spotted. Hindgaiting. Listening Ground's steel-rule line and map-eye view yielded in its walking to the pervading sense of *'Lost Acres'* shuffleable guidebook and scattered markers - that you were always centre to a new frame.

G9:

But the disensus returned and now every word I read and every word I write seems to live in a temporary suspension of a condition from which I long to be free, and to which I

long to fall. I read and write at the edge of reverie. Eventhood requires a poetics of reverie.

"I think I am reading. a word stops me. I leave the page. The syllables of the word begin to move around. Stressed accents begin to invert. The word abandons its meaning like an overcoat which is too heavy and prevents dreaming. Then words take on other meanings as if they had the right to be young. And the words wander away, looking in the nooks and crannies of my vocabulary for new company. [or] bad company [...]".

And it is worse when, instead of reading, I begin to write. Under the pen[cil], the anatomy of syllables slowly unfolds. The word lives syllable by syllable, in danger of internal reveries. The problem remains how to maintain the word intact, constituting it to its habitual servitude in the projected sentence, a sentence which [may well] be crossed off [at the end of the day]. Doesn't reverie namely the sentence which has been begun? A word is a bud attempting to become a twig. How can one not dream while writing? It is the pen[cil] which dreams. The blank page gives the right to dream. [The open window, the sky beyond]. If only [I] could write for [myself] alone. But I am chained to other voices which I cannot help but write towards. How hard it is [to make these words into a book]. I would have to stitch words back together to make them follow [a line]. But [were] one [to] write a book on reverie, [would not] the time [have] come to let the pen[cil] run, to let reverie speak, and better yet to dream the reverie at the same time one believes [one] is translating it.

(see *Reverie: The Politics of Reverie* page 17)

G9: Surveyors

I went to college in Leeds and lived eight years there. Woodhouse Moor was a park near the University and every autumn student surveyors would practice surveying by plotting this terrain - which must be one of the most closely measured bits of grass anywhere. What I remember associated with the first smell of damp leaves is a field of surveyors with clipboards and theodolites scattered over the park. They would spring up like mushrooms for a few weeks, perform their precision, then disappear.

G10: Restraining Beads

Here is 1962, and the enigma craze that swept the Desert Paths ended up in the work. It has ended up in the work because the shuffling and reshuffling of the letters of the title is close to a meaningful madness. I think it shows a dexterity with fragments that is of our time and perhaps it needs to break mistakes down in order to re-weave them is too. Of course many anagrams were useful to convey their non-sense. What were spookier were the ones which genuinely connected with the themes of the piece. They were ...

THE PET RACHIOS
HE THEATRE SPID
SHAPE THE STRIDE
HE RATED THE PETS
HE SPID PET'S HAT
HEED THE FAT PIBS
HATE THE SPODS
SHRED THE PRATICHE, DEATH PRIBET
THE SPADE THERE HEED THERAPISTS

SO HATES HER PET
PAT HIT HER SEEDS
HE DRIPS AT SHEET
SHE TRED A THESP
THE SET HAS PRIDE
PARTS HIDE SHEEP
HE PITZ HER DATES

G11: Bloodstained Paths

Given a bit of time you can make a connection between anything.

This is an excerpt from Iadea Kozminsky's 1912 book *Numbers, Their Meaning and Magic*. "The greatest shipping disaster the world had ever seen is... without doubt, the wreck of the Titanic. The very horror of it all is fresh within our minds. This great liner, one of the triumphs of the shipbuilders' art, found its grave in the icy waters, pressed down as if by invisible hands". The name TITANIC equals 18 thus:

T=4 J=1, T=4 A=1 N=5 I=1, C=2 = 18

18 is an evil number. "The Twilight", "The Bloodstained Path" - a number of elements decide bad judgement, etc.

A4

What would it take to draw such an event: to draw it out? What would it mean to be drawn along its line, to be drawn by it?

If for the spectator of the event of performance, the event is constituted by the collapse of its understanding, performance sets in play something similar to that call and relay found in witnessing. The I that has witnessed the event is called by it, is compelled to return the call and speak of the event, yet this speaking moves in a sealed loop, an ever frustrated return towards the imagined 'original' event. The telling is necessarily fragmented, never closing, fixing or naming the event; it seeks to re-present. However the temptation for the witness, is to hide the fragmentation, to provide a rhetoric of coherence that would close the event: what would place the past firmly in the past, and in so doing, draw a line between past and present, ending the 'resonance relay'. This too is the critical temptation of the performance theorist. But this is not the kind of line I am interested in drawing. I am interested in finding ways of approaching the evenhood of performances that are mindful of the ways in which performance constantly eludes thought, memory and writing. Ways then of thinking, recalling and telling performance that acknowledge their own holes and gaps, their inherent failures. I tend to think about this as being a relational, serious and ultimately ethical concern. It is about staging and re-staging an encounter with what you missed in performance, with the other of your own thought, with other people, with the otherness of other people, with the unknown life that happens

between you.

This is then a question of writing otherwise, of writing towards one's own epistemological exclusions. There is a certain crossing of lines, of boundaries and distinctions, which have been recurrently important for me in this project. At a thematic level this has involved exploring and problematising the binary distinctions between subject and object, the animate and the inanimate, life and death, presence and absence, the present and the past. But beyond these issues, this writing has involved two recurrent formal concerns which for me are key to the question of performance writing and its relation to the event of which it speaks: the first is the opening of thought and language to sensory engagement, and the second is the discovery through and in writing, and the exposure by writing, of a limit of its author.

G12: Drawing elephants

Join the dots - the puzzle of ultimate disappointment. Not only because we see a circus tub and bell already drawn in by a professional artist and we know what it is going to be. Not just because having the drawn the shape, our spider line seems weak next to the pro effort, but mostly because the elephant we take out is nothing more than the lead elephant someone else put in. I was probably 6 when I discovered this.

A bit older now I try to give my puzzlers (Audience? Writers? Researchers?) an animal of their own invention. An outcome that is 50% theirs. The professional strikes far differently, but hold the possum bit together. If I leave things too open, with no hint of an outcome no one might bother. At the end of the day, Admir, we like to draw conclusions. Let's face it, at the end of the day there is no journey-but like the promise of a destination.

G13: Drawing Conclusions

It must have been the phrase of the World Cup. I heard it two times in three minutes, but that is probably just because it is a creature that inhabits opinion.

At the end of the day the better team won. At the end of the day a decision is a decision and you have to live with it.

Let's face it. At the end of the day a team's only as good as the goals.

Face what? At the end of what day? - When the cows come home. When the pigeons come home to roost. At the end of the day beds sleep.

It's Judgement Eve just before chucking out time. The evening rhythm - Now the day is over. Night is drawing nigh. Shadows of the evening. Steel across the sky. Say what you have to say.

A5

Dear Ghoeme,

Last night at the end of the day I came upon an event that made me feel the most present, the most connected, the most alive that I have

ever left. I want to tell you what it is: this life, but I cannot. Because the I that speaks, that would tell you, was not there. Was not there but witnessed something nonetheless, left something nonetheless, that is still with me now, part but full of potential, unforgettable yet unrecallable, resident in me, but unrecalled by the lasting assurance of words. Were I ever to speak it, I would shatter and dissolve before you, become like the thing itself, which has no self. And yet the words keep coming, keep coming to approximate that life lived, unseen, felt in the crevices of thought, felt between desire and its realisation, between loss and hope, between you and I. An impossible thing at once singular and multiple. Then and not there. Forever now and never again. It continues without continuity. I want to say what this life is, I want to spell it out like others try to, to re-present it. But all I can do is make drawings in thin air.

G14: Given a Bit of Time

Given a bit of time you can make a connection between anything.

Yesterday I typed the number 29 into the Google search engine. It brought up pages of images. This is the first page and after a while clear connections will appear.



This dialogue was first presented at the performance practice research symposium 'Straight Matthew / I'm Playing the Epistemologist', Middlesex University, June 2002.

Presijecište

piše: Goran Sergej Prstač

Kritično mjesto problema reprezentacije jest meso, meso teđa izvodača. Onde me ne zanima meso kao zasebni fenomen, koliko kao presegiste događaja u svjetu i događaja u teatru, meso kao propast kojom se oslanjači raznji ujet događajnosti u teatru, odnosno raznji ujet teatra njegova između stanja stvari i zvuka. Ovdje namjerivo oštigavam govor o tluju kao jedinoj mogućoj konstrukciji mesa i otvaram problem mesa u kojem su događa inkarnacija, materializacija bezsubjektne subjektivnosti ili ekspresija teatra. A kad govorim o ekspresiji teatra, ne mislim na izvođačev vitezni strukturu kao netjekom događaje, nego na subjektivnost same ekspresije koju nazivamo teatrom.

Zvuci i prisutnost živog tјela nastru daju dojam pred-reprezentacijske umjetnosti. U řeči radikalnijem zvezdanim obliku tјelo je navelo Nietzsches da utvrdi kako piše "nje umjetnost nego znak moguce umjetnicu upisati u tјelu". Koko Bedou isti Nietzsche piske je u pred-movrenju dok je teatar "postigao upozorenje i menovanje". Job u Diderotu se treba posmatrati upravo u tom nascijepu - s jedne strane tјelo govori jazikom glasne, jazikom koji nije samo odraz nekog drugog pred-reprezentacijskog svjetla i realnosti, a s druge strane tјelo je jedan segment unutar multicepsa slike čiju unitarnost okuplja tok gledačevog umra u muder od perspektive. Eventualnost teatra ju onom smislu u kojem ta rječ referira na latinski glagol evenere (uzi) jest u tome da je teatar konstituiran na principu događaja, stalnog uzdanja u sebi. Događaj je moment fizičkog izloženja svjetla iz sebe, "bučnjak" konstrukcija vremena, prostora, objekata i tјela (poput kočnice koja se "pući" iz ljeve). U događaju nista nije stabilno, a ponajmanje ljudsko tјelo. Oborenost tјela ka stvarnoj mogućnosti promjene ka mesu (u koj je smrt ona definiriva i nosi stvarljeno utvrdljivu događajnost i kraj događajnosti) oborenost i nestabilnost tјela prema kontaktu sa svjetovima čini ga sevršeno pripravnim za događajnost. Jer kako kaže Foucault, događaj je biožesna materijalizacija, pa i tјelo potraži propisano otvaranje novim svjetovima. Događaj se, međutim, ne događa u svjetu; neči svjet se otvara događaju. Okvalna dinamika, koja je u konstituciji teatra, zapravo se otkriva kao opruga, kad bi događajnost Medium napredstavila upravo između događajnosti i nemogućnosti nepredviđivosti, koja otkaz iz potrebe da događaju dano značenja, da ga izveruju. Događaj se situacioni, postaje objekt sveštosti, objektorija se. Ovaj proces objektorifikacije jednako je vrijedan i za objekte i za ljudska bila, a to je od preosudnog značaja gledaču. Kako onaj prvi u ulici samopromatrač i čita maturu, tako i onaj zamršljeni i konkretni u mrežu dvorana. Događaj koji "pući" prisutnosti mesa nemrešće tјela, stvar namjerivo objektiva, trenutaka nemrešće vremena i mjeesta nemrešće prošlosti, koji izlazi pogledu energije i interesa, ozakonjuja se u pregnantnom trenutku, izuzu događaja i njegovom ostavljanju.

Tu nam se nameće još jedan u neu kazališnih paradoksos: tјelo pluta iz vidljivog u nevidljivo, ali je "kazališna priča (...) materijalistička" ona nam govor da nema mesi bez tјela, kazalište je tјelo, a tјelo je prvo i ono znači da živi... "Ulibenstvo". Kazalište je mesi. "Vjera maturu nije slika već realan predmet i brže brže prva svega ljudi i glosa glumica" S jedne strane bespljesci materijalizam događaja (meso), s druge strane tјelo kao materija teatra. Nužno je, dekle, razmotrije spomenuti tjelek ne bi i došli do nubičjeg događaja.

Nisu neugomijen u to da li tјelo neko može samo činiti, radikalnije se upravo u teatru. Bio bi okalo zaključiti da tjele biva samo mocij kojih neka njemu izvanjska meso ili moc majstra, prebrojiv. Da bi tjele crstalo, a uže se u pokazivanju i izražavanju, tјelo "morat postati meso i nemjeru koju nam ono znači." Tu nos Merleau Ponty vrata Cesarmeovu regnif: "Kad sklam regruta i strazara je čim da on gleda onakko kako gleda - Do vrata ako oni i stute kako se povuknući nejstvarniko biseri u crvenim, nizluzuju neka ušta ili oni nizmjeraju neko lice" (Cesarme).

Tijelo u gazu nije znak misli - ono utelovljuje misao, ono je misao samog, u tijelu se "publ." smisla, ono stvara izrazom, ekspresijom imobilnog Tijelo tako postaje "prisutnost misli u duhom svjetu". (Merleau-Ponty) Ukoliko tijelo postoji mislu, ono je ne zaustava nego pretežuju, pro-izvodi. Tijelo u teatru je "način stvaranja misli". Međutim, što se događa u teatru u kojem je misao vlastito događanje, artisac-događaj, gdje je misao samo ne inja, znači i upozna, gdje misao postaje nepristupačno. Ovdje više nije tijelo samo ono točka u perspektivi koja nadomješta nevidljivo vidljivim, nje mjesto u reprezentativnom tijeku. Oko perspektive odlija se na tijelu i zrači u tijelu gledatelja promatralice. Tijelo biva toliko kolonizirano smislima da znakovici tijela prenaju u perspektive u kojima je misao mnoštva koja sebe sadrži kao element, ali i element koja daje mnoštvo različitih konstrukta tijeku tako da ih aprihori selektori prevara u izražavanju, ali ne-misao, ali ne-misao koju je tu da se odzove određenost smisla. Značenja biva pretnuto u izražavanju, ali njegovu jasnoću teatralno dosegnuti. Jasnoća je još u nadodstvu, jer misao se bori sa svojom predmetnošću - ono ideza ne većilo, ali ne-ekstakuje pojmove.

Beezubjektivna subjektivnost ekspresije teatra kolonizira tijelo poput kolonizirajućih emocija. Povratimo se na situaciju koja nem prenosi pretpostavku s osmijenom na lici. Snagje poštovanja njenog osmijenja štiti nas od pitanja o pravim odnosima neprisilne slobode koja nem pretpostavlja. Međutim, njeo tijelo nije tranzistornečino. Njeo tijelo biva strmovođeno crzom. Ono nije ono što nam se čini da jest. Ono je zapravo uvek nešto drugo nego što je. (Merleau-Ponty) U tijelu se čvrsta erit prisutnost, njegov se prostor, tako unutar, multiplikator i tako ono postaje prvim mjestom predmetanja, predstavljanja. Njegovu prisutnost čuvaju tek njegova, raspolažljivost (Heidegger). Ali i ueno tijelo ne moguće opisati ni prevesti u drugom jeziku, nego pokazati pa obnoviti i neposredno postati zlikave obvni se afekcijama.

No, u razmatranju tijela postoji drugi satz, jedan za ne-predstavnost i drugi za jasnoćom. Tezor je stoljećima pokulavajući identičnost neprisutnosti i jasnoće, međutim, jesuško uvježbali da ona da jezika a neprisutnost se zastavljači prisutnim. Čak i negativijski prototip neprisutnosti je potvrđuju zahtjev za neprisutnostom onoga da jezika pa se teatral domaćim mokrim ontološkim priručnikom. Paradijsko tijelo u teatru i jest u tome što je zlikava, a ne zaustava prisutnim (prim. što "vlazi na vidje" (Heidegger)) ono što se dobra da je iz jezika. Da bi se teatar ubrilo jasnoći u njegovoj mreži traže se za formizacijom interpretativnih znakova, znakovici prenosičivosti. Ponad indikatora znakova jedinstvena prisutnost, trazi se i smjera u svim neprisutnjim tijelima, trudi se procjepiti tjelesnih jezgri koji bi više prisutno tijeku učinio transparentnim, pričućim. Tekio znakovito značenje nije interpretativno, ti znaci ne negujuju značenje, ne isjavuju moć smisla, oni su interpretativni, oni tijelo samo probiraju. Oni traže od tijela da daju. Uzmemu li i u obzir da ono sudjeluje u činjenju istovremeno kao instrument i kao potencijalitet, u službi uloga i u teatru k originiranju podsticajući intenziju i poporučuju energijom, otvori će nam se dijapazon njegove mogućnosti pojavljivanja od gestije i geste do akcije pa i čista aktividnosti.

Tekivo neizjavljivanje tijela na tijelu, dijenvina da "fragmentacija može postati identitet, deintergracija, može biti integracijska funkcija" (McKenzie) na mjeru je politike teatra u kojoj jasnoća ruci učestvuje u identifikaciji. No, misao tijelo još uvek, koliko god bilo rezono u body-art deintegracijskim procesima, potencijalno je mjesto načega veselja, a ne fragmentacijskih strasti!

"Svaki dokaz upućuju na činjenicu da se estetska moć cijelog može temeljiti samo na izražavanju najdaničkih koja konstitutira samu načinje doba spektakla u svojem poremećojem izdržljivosti. Stoga, umjetnik mora prvi kroz apsolutni nihil, kroz to utonjanje u prezencu u kojem je riječ ova autorom je umjetnosti končno postignuta, utovarivana kad je afornica i heteronoma njenski vitalnih modi. Boljevac u tihni destin edukativna dok poprime bio koju vrstu singularnosti umjetnik započinje bijeg u fantasmagorije mira i rata, bijejšći oporučniku koja oni činjavaju na tijelima ih. Započinješ tu nepoznatu zonu neizlječivog, umjetnik privaja čuvljivim i rebim politike u ratu protiv rata, koj uništava sistem cijelih dokaza koji pripreca izlom državljanskog mira. Glavni nalog operativni suvremenog umjetnika po drživoj isti moći u sljedećem: ona izravno napada pogrdju identiteta koja regulira političke ubirke očarava omilju skulpturom i vladnjom s medu pojedivljivanjem bavarjem i činjenjem." (Eric Allix & Antonio Negri)



INTERSECTION

Written by Goran Begej Prisat

The critical point in the problem of representation is flesh, the flesh of the performer's body. We are not concerned here with flesh as a separate phenomenon, but as the intersection of the events in the word and the events in the theatre. flesh is a porous membrane making possible the necessary conditions for the event in the theatre to take place, i.e. as a necessary condition of the theatre, a relation between states of affairs and language. I am deliberately refraining from discussing here the body as a possible construction of the flesh addressing instead the issue of the flesh in which the interpretation, the materialisation of the subjectless subjectivity or the theatre expression occurs. And by theatre expression I do not mean the performer's expression nor the structure as a non corporeal event, but the subjectivity of the expression we call theatre. The presence of the live body in the theatre gives the impression of a pre-representational art. In its physically radical performative form the body made Nietzsche state that dance "is not an art but a sign of a possible art inscribed in the body". According to Badiou's reading of Nietzsche, dance precedes naming, while the theatre is a "consequence of a staged naming". Already in Diderot we find the body placed precisely in that gap - on the one hand, the body speaks the language of action, the language that is not a mere reflection of some other pre-representational word or reality, while on the other the body is a segment of the multiplicity of the image which only becomes gathered as a unity in the mind of the spectator due to perspective. The inseparability of the theatre (in the sense of the Latin verb evenire, to come out of) derives from the fact that the theatre is constituted on the principle of the event, of the continual coming out of oneself. Event is the moment of the world's total coming out of itself, 'boiling' the constructs of time, space, objects and bodies. In the event nothing is stable, least of all the human body. The openness of the body towards the continual possibility of being changed into flesh (where death is definitive

and brings about both the ultimate eventuality and the end of all eventuality), the very openness and instability of the body when coming into contact with the world renders it perfectly ready for the event. For, according to Foucault, the event is incorporated materialism, and the body becomes malleable for new worlds. The event, however, does not occur in the world, this new world is being open in the event. Such dynamics, inherent in the constitution of the theatre, becomes in fact a springboard, the essence of eventuality. The tension is created precisely between the eventuality and the impossibility of the unpredictable due to the need to give the event some sense, some home. The event is situated, becomes an object for the mind, is refined. This process of reflection applies equally to objects and living beings and the spectator plays a decisive part here, whether in the initial capacity of self-observer or dismantler, or as the magnify or actual spectator sealed in the darkness of the theatre. The event's momentum of "boiling" results in the presence of flesh replacing the body with things replacing objects, with moments replacing time and pieces replacing space. Preserving the energies and interests, such event is verified in the pregnant moment the expression of the event and its conception.

We are faced here with yet another paradox of the theatre: the body leaves from the visible into the invisible, but, "the theatre practice is (...) materialized; it says there is no sense without the body, theatre is body, and body is primary and demands to live..." (Deleuze/Guattari). Theatre is the object, "whose material is not image but a real object and a being, a being foreseen, the body and the voice of the actor." Thus we have the incorporated materialism of the event (flesh) on the one hand, and the body as the material of the theatre on the other. It is therefore necessary to discuss the a priori quality of the body in order to arrive at the heterogeneity of event.

Our uncertainty regarding what the body can do is radicalised in the theatre. It would be premature to conclude that the body is only a medium changed, transformed by some thought or power exterior to it. For the body to become expressive, and this happens through demonstration and expression, the body "must become thought or intent it means for us". At this point Merleau-Ponty takes us back to Cézanne's private: "When I paint a private or a guard I make him look the way he looks. I'll be damned if they as much as infer how, by combining certain hues of green and red, a mouth is saddened or a face made joyous" (Cézanne).

The body in expression is not a sign of thought, it embodies thought. It is thought itself, it bodies forth expression, the explication of the implicit. The body thus becomes "the presence of thought in the sensual world" (Merleau-Ponty). If body becomes thought, it does not represent thought but renders it present, produces it (leads it forward, elymo-

logically). The body in the theatre is "a way of revealing thought." But what happens in the theatre where thought is its own event, sense-event, where thought is merely on the line, as distinct from inscribed, where flesh becomes impermeable. Here body is no longer but a dot within the perspective replacing the invisible by the visible, it is not a site in a representative flow. The eye of perspective ricochets from the body and is reflected in the body of the spectator, the beholder. The body becomes coloured by sense to such extent that the signs of the body turn into a paradox in which flesh is a set including itself as an element, but also the element dividing the set (of various constructs of the body) so that the a priori corporeality becomes non-sense, but a non-sense the role of which is to reveal the absence of sense. Meaning is present in expression, but its clarity is yet to be achieved. Clarity is in the state of becoming, because flesh is fighting its quality of an object - it comes out, but does not express concepts. The subjectless subjectivity of theatre expression colonizes the body like colonizing emotions. It is enough to think of a flight-attendant continually addressing us with a smile on her face. The power of her permanent smile protects us from the question of the real feelings of the unknown person approaching us. Her body however is not transformed. Her body is sacrificed to expression. It is not what it seems to us to be. It is actually "always something different from what it is" (Merleau-Ponty). The core of its own presence is split in the body, its space, though unitary, is multiplied and the body thus becomes the initial site of representation. Its presence is marked mainly by its being-at-hand (Heidegger). But the body itself cannot be described nor translated into another language - we can only try to experience it in the immediate order of effects, open ourselves to becoming affected. However there are two ways in which we can conceive of the body: one emphasises immediacy and the other clarity. Theatre has for centuries strived to identify immediacy and clarity, but clarity always aims at what is beyond language, while for immediacy what is present suffices. Even the most ardent debunkers of representation, demand immediacy of what is beyond language, so that theatre seems a repugnant arena of ontological alteration. The paradox of the body in the theatre is precisely that it occludes, rather than represents by means of what is present (what "comes to light" (Heidegger)) that which seems to be beyond language. In order to make theatre clearer in its network, a formalisation of interpretative signs, "the signs of superstitution," is sought. Apart from indicators, the signs of simple presence, the sense outside the aphonous body is sought, the crack in the physical core that would make the already present body transparent, diaphanous. Such signifying radiance is not imperative, those signs do not impose meaning, do not radiate the power of sense, they are interpre-

tative, they merely imbue the body. They demand of the body to act. If we take into account that it portakes of action simultaneously as an instrument and as a potentiality in the service of noise and with a tendency towards originating subject to interest and powered by energy, the full range of its possible ways of appearing, from gluttony and gesture to action and pure activity will become clear.

Such splitting of the body into bodies, the fact that "fragmentation can become an identity, disintegration can serve as integrating function" (McKenzie) is in keeping with the politics of the theatre in which clarity offers immersion in identification. But the flesh of the body is still, all the carving and along in the disintegrational processes of body-art notwithstanding, potentially a site of our joy and not of fragmenting passions.

"All evidence points to the fact that the aesthetic power of sensation can only base itself upon the expression of indistinction, which constitutes the very violence of the age of the spectacle in its deranged endurance. The artist must therefore pass through the absolute hybrid, through this immersion in a present in which the sun of art, a autonomy is finally accomplished at the same time as the heteronomy of its vital powers is effected. Dwelling in the sphere of pure means when assuming any singularity whatever, the artist begins the flight from the phantasmagoria of peace and war by recording the common marks that both of them leave upon the bodies of things. Investing the opaque zones of the indescribable, the artist appropriates the expropriated regime of politics in a war against war that destroys the system of sensory proofs that belongs to a false social peace. Perhaps the primary reason for the social danger posed by contemporary art lies here: it attacks directly the partition of identities that regulates the political effects of the relation between the utterable and the visible, or between appearing, being, and doing" (Eric Alliez & Antonio Negri).



No time for greatness: NEW IS OLD

Piše: Susanne Winnacker

Moguće je da pokupaj čitavim rečnik događaja, koji je kao umjetnički oblik kritičkoga, sadrži nevjerojato proturjeđe. Ako se se ne trenutak prestanemo obozirati na filozofiju upotrebu ove riječi u svetu a raznolikom pomoćnom oblicima posluživajući na području fikcione "događajne kulture" "događaju" je isak nješto što se samo pojedino, i mlađu družiju, može shvatiti jedino uz pomoć pojma "dogaditi", on ex negativo drugim njima pokušava opisati nesto što se se ne može niti opisati niti svrstati, što odstupa od uobičajenih normi primjene, nesto što smisleni lanci dočekuju do pučine, poput amfiteatre. U primjeru je ova, nativ posljedica upoljiva s vremenom na situaciju i ljudje. Obično se govori o "događaju i Redeggen" ili o "događaju Shakespearu", a među se se ne res velikokrsno žive brojke koje se ne mogu reducirati na celokupnu povesenu situaciju. Ova imasena i umjetnička osobljetat može biti shvaćena jedino uz pomoć ove gramatičke matematizacije.

Vremensku bi bilo zanimljivo da se zapitamo o čemu ovaj odmjeruje takvih jedinstvenih "događaja", kada su izgleda poteli odmjeriti neštačen krajem prošloga stoljeća, no nije na vidiku ništa što bi ovečku bespridjeljenu pretjeranu emocijonalnost moglo vezati uz sebe. Grotoški Kubrick, Müller tu nemački, "the last cut of only a few, one dead" (Odmotivski, Kubrick, Müller u mreži. Među malobrojnima spomenut cu samo njih). Nema više nikoga, koga bi bio u stanju na sebe preuzeti taj euforijerski položaj. Vjerojatno, ponajprije veoma oporavio rečeno, to ima vezu sa sindromom kojeg svaki vidi vlastne ne mišljenje i ne mišljenje budućih planova, a time se potiču svi vremenski utrivi. U politici, kada se dugi vremena svrdila jedna vrsta vulgarne liberalnosti, ali koja seda svogude želi pronaći "novoga" nepristupača uz pomoć kojega se zgledje podio rivnjavači riječi katastrofalnih karaktera i mitologije "dogadeja", potrošačko društvo gotovo istovremeno budi tendencijalni vrijednosti novca kao socijalne norme, dok stan i novi mediji napose poticju ekskluzivni ponešenju u kojemu važnost ima samo trenutčno stanje pojedince i paljivu slabost potrošnje. Ideja kulturnog, kolektivnog pamćenja zbog tog je u opasnosti. Kolektivno pamćenje je već i otkucje od zbroja individualnih recenje. Individualnim bi pamćenju trebalo kolektivno je biti individualno osveruenim srednjim podstropom otklik mjesto, dubini i smisla. Bio bi potrebno nesto poput afektivnoga postavljanja kolektivnih skulptura kako bi se prilazalo nešto poput zgodne pojavke, sjećanja, iskustva. Ako bi, pak, kao što nai to zajednički mogu upisati potrošačko društvo i informacijska tehnologije, tragovi kolektivnoga sjećanja prijeviđaju predaju, sjećanje na trenutku kolektivne povijesti – sada postoji svaki bijed, red i nizem, ujedno bi i otklanjanje očitomog povesenog vremena, ovdje i ovdje, o artikulaciji i kolektivnim povijesnim vremenom, postajući sve bijede, rade i bullinge. A kapitalist? Ono nije aktualno, tomo, sporu i ne odnosi se na nje. Aktualnost i kvara u svakom su slučaju negativacija od svih normi. Tak je 20. stoljeće počelo potkreplje teži za idealom domeniranog prostostručnja, a ne za savršenom simetričnosti – čemu su istaknuti umjetnici pružili prvič. U najnovijim medijima diskusijama bilo bi zantretivo prepozнатi refleksiju očaravanju naturalističkim fantastama, od fotografije, koja nevodno takočivim preciznim prikazima daje za vodim ostaci trećak svjetlosti, da ideje kompletnog oprijeđenja priručenja svega što postoji u elektroničkim medijima koji imaju funkciju pohranjivanja. Idući cyberspacemu u najboljem bi slučaju jasno prekupili granice između realnosti i umjetnosti. Nepriznatično nešto podijeljenočet ne bi vredilo samo za saslušnu, nego posebice za prošle, zaboravljene ili od kultura "internet" uvele. Stoga se pitanje koje se teže prošlosti, a time i pitanje o pamćenju – zgleda pretvorilo u Nest. Doduše, naturalnom "prošlosti" nismo mali na bacavanju povijesne činjenice, pod primjerom nemu smrtečnik ukoj spratne informacije, a pod specijanjem mikro nemu podrazumevajućem proces kojim se proizvodnja može pozvati ova ili ona u spremniku pamćenja pohranjana baza podataka. Sjećanje kao informacija nikada ne raspolaže prostor i kapacitet redenosti. Informacija je kujta sedamseti dekleti sve ona o čemu umjetnost govore veoma površno ih kopče ne. Kako bi se moglo suprostaviti opisanom

fenomena, a ujedno i umao, potrebiti su vremje, padnja i ustrajnost. Unutar postojećih struktura i kozaličnih aparatova je gotovo nemoguće. Čim se oteže da je našo značilo nešto donekle zanimljivo, on i ona ili kolekiv - sveum svejedno - smješta se biti "vreden/ka kuo" u počuđuju gredskoga ili crtanoga kazališta itd., što nije mnogo košto, u području festivala i "dogdežeda", a povom toga dobiti na "slobodno" konzertiranje preko kazališta koje će biti oslobodeno. Više nego kad svaki je posjetioč postao putnja pravljivačnja, a mjenje je nego kad povezani s mogućnošću povezovanja. Gledovanje i preizloženje u ovom su slučaju isti fenomen. Pitanje je što nepraviti? Kako malo bez potuznog negiranja onoga što je puša dinamika. Razvoj se ne održava po izlazu, nego, vidi kao krug itd., stavlja, kada spriječi, jer mi se jasnočavno ne vredimo i nešto nešto u interesu u kojem smo i ostavili, vec sa socom teglimo istaknute stjecanja na putu. Čak i kada je pred u jednu stacionarnu zbijesku skulpturu, to je netko što se tegi sa sobom i razne u beskonačnost i vremenskom kazalištu i svijet, razvijajući nejednakost tenzija i kragula, te moguće rešiti jedno i među drugim. Tokom svijeta odgovornog negovanja rezultata, beskonačno mnogi pokupljuju njegova obvezivanja. Stravni otoci koji rastu u beskonačnosti, sve dok spirala ne nebrozine i ne pretvorit se u valik, nazognan komas. Jadrnom će se po nekom rubovima obdružiti krug šta se stvara, i tada više nego bilo biti spiritualnoga pokreta s jedinočastnim smjerom, već će postojati gornja slama-nata koja izložavanjem dozadanih principa poruka veća neće odgovarati fizičkim zakonomi- logici. "Koji predstavlja zakona i očekivanje duha u samome sebi, moguće bi bio posljedica toga, kada bi bilo Terence McKenna 'istraživac hyperspacea' i fermatolog Kontruktor prostora i vremena nestao. Uzročnost, zastorjela u znenosti od vremena kvantne teorije i u svakodnevici će egzistirati svoju razjašnjavajuću snagu, iako će tako uspojiti i postojati učinak poput svakodnevice. Tačka više nega bila ni vremena 'Beve se sviši', kaže McKenna i ono što će odatle je autopoetički ispis, efemerni kamen mudrosti, monas koji se u stanju izradi za samu sebe".

Medj u kojem ciklom apokaliptičnim vježbama približava modelu sigurno neki kazalište, vidi digitalizirana hrpa podataka virtualnih realnosti nastajala u čijim je pomoći moguća slika vrata konceptualizacije i umjetništva, gdje se resni mogu postaviti proizvodnji, gdje prije li kazalište sprijeda ili straga višta nista ne znaju, gdje udaljenosti ne igraju ulogu i gdje matra i mod zamjeljanja stvaraju vlastitu realnost, gdje počeci sveštito se može htjeti, gdje se može proizvodnja ozbećivati i u sekundu proizvodnju smješteni izdržljivočinom, komercijom, estetikom i infrastrukturnim, onaj, ali teže. Oči se da se ovoj ostvaruje san megabranjnih kazališnih ljudi i onih opredeljenih sintezom umjetnosti, koji ovoj mogu biti sve u jednom: gume, redatelji, scenografi. Ali oni su samo virtualni vegetaci koju mogu nestati, običnim prekidom struje, a kajkavski virus mogu se pobrinuti da ih niklo više ne pronade na mreži, no pružaju nove mogućnosti za objektivnu fantaziju.

Bilo bi moguće postaviti pitanje je li ove novi mediji sastavljen od ljudi od knjiži i mesa, očeta prijenjeli u praksi bez jedna opratičnosti? Ja i kazalište od kodak ljudi i brižno nepravljeni predmeti, uključujući i atrofni hridski mes - u cijim proizvodnji mlađa i ljeđka oprimje učinko drugome neminovo stope na putu i ulaze u disparno jedinstvo, gdje se sastaju seobst i svenčić.

Prvoci cyberspacea tvrde kako bi se stvaran svijet s fazikom judina, životinjama i piščanicama mogao doista rezumirati i procijeniti kad bi ih se usporedio s virtualnim, elektronskim svijetom. Tada uspješne bi bilo upitno gdje samo se nadje začvršava. Nameće se pitanje je li kazalište radi biti oprijetja metropolini uspješne moguć, ne trebaju li iskriviti i stomačavajući ovo oprijetje nečistoće o svijesti kako bi uspješno funkcioniralo. Kad bi bilo tako, kompjuterski amniteme virtuelne realnosti ne bi povećavale iskusnost, već bi ga uništila.

Takve spekulacije upućujuće bilo da je neutrađivac kazališta i na crvenac u umjetnicima o materijalu učinje. Doduše, oni se ne menjaju očekujući na kazalište kao na mjesto nepravljene umjetničke obnovne, kao na bromos nevjerojatnoga, a više na ritual konaknosti i profenosa naših nebitne divosti i s tim povezivanju neizgovorenim "bezukudnost života".

Razlog nevjerojatnoga je mister. Ni svjet u kazalištu više neu mjeđi kao rođa. Novo počinje staro kada sva što se događa upoznaje na netko što je vec postiglo u sljedećem obliku. Što god se radio u kazalištu, vec je jednom počinjeo: evaku mogući polušta rušenja granica, vidi je odigran do kraja, a kazalište ujek ponovo zauzima na međobrajni temeljnim preduvremenim rezervima. U Aziji pre 2 500 godina. Ovaj razlog ne potvrđuje paradoksalno stanja koje i samo više nije posve nova: onaj što želi napraviti nešto novo, kad-tad se mora vratio stariom. Ali ne nevjerojatnom ili neispunjivom, već nepravljicom.

Ši njemačkoga prevela Giso-Ana Ulrich

No time for greatness: New is old

Written by: Susanne Winnacker

It is possible that the attempt to document an event, which as an artistic form is ephemeral, contains an inevitable contradiction. An event - if for a moment one decides to disregard the inflationary way this word is being used in various fashionable discourses in the field of the so-called 'Event - Culture' - is something that can only be understood through the term 'event', which tries to determine it regardless, by using different words, something that cannot be described nor classified, that deviates from the standard norm - something that can break the semantic chain reaction; for example. In practice the term is also used with respect to situations and people. Usually, when one speaks about the 'Hegel event' or the 'Shakespeare event', one is actually thinking of the unusual human beings who cannot be reduced to the general historical situation and whose mental and artistic excellence can only be understood by means of this grammatical metallization. It would probably be very interesting to see what does the extinction of such human 'events' actually depend upon, for such events seem to have started to fade around the end of the last century and yet there is nothing on the horizon that could express such adjective-free excessive emotionality. Grotowski, Kubrick, Müller, to name but a few, are now dead.

There is nobody who would be able to assume this position of the outsider. Speaking very generally, this perhaps has something to do with the present being more and more dominant, at the expense of both memories and future plans, thereby dislocating any conceivable time system. At the same time in poli-

top - which for a long time preferred a kind of vulgar liberalism - but which would now like to find "a new enemy to help level/equalize its catastrophic character and numerous 'events'" - the consumer society imposes the value of money as a social norm, while new but also old media do not encourage the tendency toward certain kinds of behavior, valuing only the present state of the individual who has the total freedom to consume. The idea of cultural, collective memory is therefore in great danger. Collective memory is broader and more different than the sum total of individual memories. Individual memory would need the collective one because it would give shape, place, depth and meaning to the individually achieved memories. There is a need for something similar to the affective setting of collective experience in order to show a kind of personal history, memories, experiences. It, however, under the joint influence of the consumer society and information technology, traces of collective reminiscence - narration, tradition, remembering the moments belonging to the collective history - suddenly became paler, less frequent and more silent, the manifestation of any single personal historic time dependant on the articulation in the collective historic time, would thereby also become paler, less frequent and more silent. What about the art? It is not current, languid, slow and it does not refer to words - in any case actually and illusion are the most doubtful of norms. It was only the 20th century that started to strive gradually towards the ideal of a deluding duplication, not the perfect simulation, with the prominent artists resisting this tendency. It would be interesting to analyze the reflexive fascination with realistic phenomena in the latest media discussions - from photography, which supposedly forces the so-called object to leave a trace of light behind, to the idea of complete readiness to accept everything that exists in the electronic media whose function is storing data. The fusion of cyberspace would in the ideal case also destroy the border between reality and simulation. The condition of unlimited availability would apply not only to the present but especially to the conditions past, forgotten or "removed" from culture. Thus it seems that the question of the past, which at the question of memory, turned into Nothing. True, when referring to "the past" one did not have in mind the so-called historical facts; when referring to memory one did not mean some sort of data storage, and reminiscence by no means implied a process that can retrieve this or that database stored in the memory at will. Reminiscence as information never leaves the space and character of the present. Information is the fusion of the present, therefore of the, which various forms of art are either trying to describe superficially or ignore completely. In order to confront the phenomenon described and simultaneously to escape it, time, attention and peripheries is needed. Within the existing structures and the apparatuses that is almost impossible. As

soon as it is revealed that someone has invented something that is of any interest, he, she, the group - it is all the same - will at once be "brought back home", into the domain of the municipal or state theatre, or which is equally bad, into the domain of festivals and "events". In addition, he, she, or the group will get the use of the first theatre available. Now more than ever, each movement has become the question of survival, and is less than ever related to the possibility of increase. Starvation and saturation are here the same phenomena. The question is what to do. How shall one think without completely denying what is mere fact? Development is not an upward straight line, but rather a circle, or even a spiral.

For we are not simply going back to the starting point that we have left, but bring to it the burden of the experiences which we have acquired along the road. Even in the case of the hardly acquired experiences of reality, it is something one comes along and that grows endlessly. In time, theatre and the world develop an unbearable burden that can be unloaded only through amnesia.

The consumption of the world corresponds to the accumulation of the innumerable attempts to retrieve it. The horrible waste is growing endlessly, as long as spiral movements do not become swollen and turns into one big chunk. At some point the edges of the shrinking circle will meet and then there will be no unalloyed spiral movement anymore, but simply an agglomeration of elements, which, due to the distortion of the ruling principle, will no longer correspond to the laws of physics and logic. The end of natural laws and deliberation of the spirit within" might be the consequences of that, claims Terence McKenna, the "hyperspace" explorer and pharmacologist.

The time-space continuum is disappearing. Causality, which has been rendered obsolete in science by quantum theory, will loose its explanatory power in everyday life as well, if indeed in those circumstances there would be such a thing as everyday life. There will be no time, either. Everything merged", McKenna says, and what shall remain is the "auto-poetic loops, the philosopher's stone, a monad capable of expressing itself".

The medium which produces models for such apocalyptic visions is certainly not the theatre but a bunch of digital data: a computer-generated virtual reality, which enables any kind of correspondence and networking, where sequences may be created at random, where, sooner or later, neither front nor back have any meaning, where distances make no difference and where fantasy and imagination create realities of their own, where everything one might want exists and can be recalled within seconds and randomly synthesized: three-dimensionally, concretely, acoustically and inter-subjectively beyond gravity.

This seems to accomplish the dream of so many theatre megalomaniacs and those obsessed by the synthesis of art, who can

finally be everything at once: actors, directors, set-designers. But those are only virtual worlds that can disappear at the flip of an electric switch, venous viruses can erase them so permanently that nobody within the network can find them. Yet, these virtual worlds give us new opportunities for objectifying fantasy.

Now, it is possible to ask the question whether this new medium, composed of human flesh and blood, is actually feasible in practice without contradictions. Is the theater of physical beings and carefully created objects a physical mass, in whose products fantasy and physical mutual resistance unavoidably interfere and enter into disparate unity where weakness and omnipotence meet?

Cyberpeople prophesy claim that the real world with physical human beings, animals and plants could be truly comprehended and evaluated only if compared with the virtual, electronic one. In this case it would not be hard to decide where one would rather be. Several questions arise: is the work in the theater without the resistance of materials at all possible can experience and self-confidence function without the resistance independent of any consciousness? If they were so, computer simulated virtual realities would not increase the experience, they would destroy it.

Such speculations might lead to a conclusion that theatre is unavoidable and largely dependent on material, as are all forms of art. Thus, this would concern less the theatre as the place of permanent artistic reconstruction, a factory for the unbelievable and more the ritual of finiteness and profligacy of our lives and the related Unchangeable "poverty of life". The development of the unbelievable is dead. Neither the world nor the theatre are young and fresh anymore. New becomes old when everything that occurs can be related to something that has already existed in some form. Whatever is being done in the theatre has already existed once, every possible attempt at destroying the boundaries has already been played to its end, and the theatre always boils down to the few basic precepts developed in Athens 2500 years ago. Such development does not confirm the paradox which in itself is no longer new either: who wishes to create something new sooner or later ends up going back to the old. Not the incredible or the unconceivable, but the unimaginable.

Translated by Mima Herman



Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice

piše: Mikhail Epštajn

Prije dio Povijest

1. Kreativnost i komunikacija

"Kolektiva improvizacija" je heuristički model koji su autor i neki od njegovih kolega praktikovali tijekom 1980-ih u Rusiji. Imao sam sreću da su među mojim prijateljima bili predstavnici različitih intelektualnih i kreativnih poja: jedan umjetnik, zatim sociolog, fizik, matematičar, pesnik i psiholog. Uobičajeni smo se sastajati na rođendanskim praznovanjima i sticanju prijateljstva. U to vrijeme tako vrsta okupljanja precizno je smatrala potrebu suvremenog sovjetske inteligencije koja je bivala sve više otvorena, kako od društva, tako i od institucionalnog kulturnog sustava. Ipak, morao sam se primjetiti da držanje unutar naslega koga nisu bilo tako intelektualno korisno i zadovoljavajuće poput individualnih komunikacija, koncentriranih oko cesta veznih kreativnih resursaka, nešto rada. Sjedeli za gozbenim stolom razmjenjivali smo se slike, raspravljali o općim političkim pitanjima, pokušavali mudrobiti o općim mještajama i drugim zajedničkim interesima, starajući se izvrgnutosti sovjetskog života. Isto je to oblik kolektivne rehoterspege, međa sam sumnjava da je svaki od nas bio pomeo razborati prekomjerenošću konverzacija i kad nije bio puno loga za reči. Zauvijek me taj parodija pokazala se da su ljudi koji su briješali na polju svoje individualne kreativnosti i u prvotnim razgovorima tijekom zajedničkih mungovača bili manje živopisni i gotovo dosedani. Pretpostavljam sam da cu, posvećujući umjetniku A. Pascu G. Kritiku i Frasera O. T. ukazuvali ih međusobno, preustrojivati felii bogova kakim su se oni bili u svom znanstvenom, istraživačkom i novinarском redu. Umjesto toga upravo se da se invizibilno ponajprije priljubio, a jedini oblik njihove individualne različitosti bio je zajednički osjećaj neugode, koji je u njima izazvan bio međuljubljstvo i konvergencionalni oblik druženja. Jednostavno pravilo multikredita - četvorice talentiranih ljudi daju šansu svakom mogućim inicijativama inspirativne komunikacije - u ovom slučaju nije funkcionalno. Umjesto nega svjedoči smo procesu dobre i umirujuće, pa je u pravotu četvorice načinjenih ljudi svaki od njih postaje jednom cebitnjom (i čak manjim postotkom) same.

Problem s kojim smo se sasvim bio je ambivalentnost između kreativnosti i komunikacije, između "vertikalne" i "horizontalne" osi judaskog simboličkog djelovanja. Kreativnost se graditi na jedinstvenosti svake osobe dok komunikacija obično uključuje osnu kvalitetu koja su ljudima zajednička, i stoga najviše uspijehi u društvu uglavnom pripadaju neštočitim ljudima koji ujepivo imaju spontaniju i ingenijsku oblinu od drugih. Kako nadići ovej problem? Postoji li takav način spajanja kreativnosti i komunikativnih vježbičnosti pri kojim prisutnost drugih ljudi ne paralizira inventivne kapacitete svakog pojedinca, vec bi ih na neko način mobilizirala i stimulirala nove oblike njihove kreativnosti? Mogu li se, u procesu komunikacije, na blizu koju nećim angažirati individualni potencijali svake osobe tako da njihova originalnost ne буде obeshrabrenja i dosadna?

2. Prva kolektivna improvizacija: trijalog

Ideja o kolektivnoj improvizaciji rođena je pri pokusu odgovaranja na gore navedeni set pitanja. Tijekom svibnja 1982. godine smo se okupljali prvo nas, braća, umjetnik Ilya Kabakov, sociolog Josef Belotrušin i ja, na sastancima kreativne komunikacije, pa je taj trenutak mogao prepoznati kao začetak naslega transkulturnog pokreta. Nada prva improvizacija, iako se može učiniti jednostavnom slučajnicom, bila je posvjetljenje transkulturnom problemu: preusmjerenje pesnika Ždovskog projekta, popul. Pestemaka, Mandolitama i Brodskog, u okviru naslega junaka i kulture, te nove kreativne mogućnosti koje je soboci donjelo i promoskovane strane granice. Ono što je tu prvu improvizaciju učinilo vizionim nije njeni, manji ili veći urbinama tema, već nova struktura komunikacije koja je bila u stanju zamršiti redne profesionalne i osobne metrike i gospodarsku koncentracijom na zajednički problem, čak i uzastopno.



Muždja je nepravilan instrument u ovom tipu komunikacije bilo pisanje koje nam je omogućavalo da u olvir diktaju, il prečiće "teologe" kako smo kasnije nazvali naša redova okupacija, uključuju i mogućnost mešanja i artikulisanog samosaznavanja. Alternacija usmenih i pisanih komunikacija vezana je uz djeleđku posmatranja sebešta i drugost, potenciju i u osamjedjenosti proučavanja i neobveznom zemljom razgovora. Nakon što smo završili naše eseje i naglas ih pročitali, dogovorili smo se da međusobno napredimo komentare naših radova, sto je predstavljalo novi kružni kreativnosti koja je prenesta u naredni kruž komunikacije. Sad su naši mesti o životu u ruskoj literaturi postale izmješane i nerazdvajne, pa je Bakštejnjev tekst bio moguće u polpunktu uvaža i razumjeti samo uz pomoć Bakštejnjevih komentara, i obrnuto.

3. Javne improvizacije

Prije jedne izvedbe, održane u travnju 1983. u Centralnoj kući umjetničkih radnika, najvjernatnija je predstavljala ključni test za samu ideju kolektivne improvizacije. Hoće li ljudi biti siloni i sposobni puti u pružanosti drugim? Neća li to biti prevelika odgovornost za njih - izraziti sebe pred grupom, posebno kohärenčno na temu koju niste prije nisu elaborirali, završiti također za sada vremena i neglas da probat će pred brojnjim publikom?

Odgao petnaestak tema koje je publika predložila jednu smo izabrali i razumjeli, izlažeći odluke i na cijelu zapriznatljivu bio je to "vjezen" - koncept koji je odgovarao samoj strukturi kolektivne improvizacije, pri kojoj se minivoj obveznikom oplata raspoređuje poput članaca u vencu. Ustav papiru klobas je pred svakim od nas ostavljen sami s nazom mislma, najvjernatno smo očajali kako smo jedni drugima kazne pribatljali i netko u samoj strukturi tog improvizacijskog predstava bio nas je natjeran da u pružanosti drugih palimo i mislimo. Te djejstvene prilastne pokazala su neobvezeno inspirativnom, magičnim prostorom zajedništva u kom više nismo bili obvezni izgovaranju uobičajene stvari u cilju uspostavljanja socijalnog kontakta s drugima, već smo mogli biti prepoznati i priznati kao ono što jesmo, družbi od drugih.

Postavljanjem zajednickih tema improvizacija je od samog početka bila neophodan dio novog zajedništva, te smo od tog trenutka nadajući bili slobodni, slobazi najekcentričnije i najosobujenije načine interpretacije. Pri socijalnoj komunikaciji tema ugleđenom nikad nije utapnjeno određenje jer bi to neštočivo ograničavalo slobodu govornika, što bi nastalo prethodno imjemu opuštanja u slijedajuću pogodbu, neku vrstu znanstvene rasprave ili konferencijskog panela. Ljudi su spremni izvoditi vlastnu intenziju u cilju postavljanja standarda pristupačnosti, pa razgovor slobodno kuta od teme do teme, vremena i krajnje, sporta i politike, vršiće se oko "mala ločke" neutralnosti i individualnosti. Na improvizacijskim okupama, čini se tema likovane, sv. sudionici slobodni su da je razvijaju nepredviđeno i da od nje idu u smislenu digresiju. Iz podstignog zajedništva slijedi impozantna individualizacija, latovnjarmeno se koljedana improvizacija nikad nije privržena u konfrenckoj diskusijskoj jer prije ostražava individualne nego usko profesionalne pretrupe zajedničkoj, a ne specijaliziranoj temi.

Situacija koja je prvič prijelila audiencijsku psihološkom napetostcu, prozvela je umjesto nje nepravilno stanje koje se, kako je pozeto još iz vremena Numa, našem umu nasmještao "drugost", ponut plasira po neđem dijaku. Ovdje je ta drugost bila personalizirana pruženošću drugih ljudi za stolom, predstavljajući jednu interpersonalnu, a ne superpersonalnu međunarodnu transcenđenciju.

Poseđe je prve improvizacije crti smo se jesmo i u procesu zajedničkog mitljanja, uđi u neki tok sejzaj koji nije bio ograničen odvojanim izmisljavanjem jednostranih zbrojem naših ideja. Elektron izbjegao je svoje orbite ematiraju energiju koja, u zbroju s ostatim energijama drugih izmijenjenih elektrona, izuzvra veoma zastrođujući dinamiku - termokvantnu energiju. Upotrijebimo ovaj primjer kao metaforu: izmijenjanjem kulturnih banjera, daločoranjem odvojenih konceptova i slike iz njihovih kulturnih disciplinskih orbita, nastaje enormno pratiženje transkulturne energije. Što smo konstantno očekivali tijekom sjećanja okupacija Transcendentom djezinatnih granica, oslobođenja je neka nepoznata vrsta intelektualne energije.

4. Teme improvizacija

Šes u znamu, u šestogodišnjem razdoblju između 1982. i 1987., održali smo 72 improvizacije, približno jednu mjesечно. Najredovitije sudionici naših okupacija bili su književnica Olga Vainstein Štefan, Božica Četin, matematičar Vladimir Antović, domaćica Ludmila Poljakova i filolog Marija Umnova. Tekuće su susjedovali i sociolog Josip Bakštejn, ingenijer Aleksi Mihelić, matematičarka Ludmila Morigić, pjesnjava Olga Sedakova, kazuščina kritičarka Irina Vergaseva, kulturolog Igor Jakovljević i umjetnik Vladimir Suleagić. Bespre su povremeno posjećivali i dječaci gostujućih sudionika.

Opcionalna, prednost je dana konkretnim i trivijalnim temama, poput "obližnje sile za rezonje", "zmečkovih interpretacija", "novca", "trokuta" i "ljudobornice", jer su u sebi sadržavale bogatu paketu asocijacija od teme koje su već bile elaborirane i ispoljene na polju metafizike, poput "oblike", "zla" ili "slobode". Stvar logičko pravilo kada je sećajući bogaffi sto je pojma ubi. Što znači da, u nepravilnoj pojmovi poput "improvizacije" ili "dure" gotovo prazni. Upravo smo stoga pokušali presuditi temama iz običnog života koje su se pokazale "nijom zemljom" u odnosu na određene znanosti i discipline. Bio je toh značajno da čitajući koliko toga zajedničkog transkulturnih snježnih mrača običnoči koja leži izvan carstvenih kulturnih granica.



Primjenoč, naša prva tema koja je izravnala neobičnemu životu bili je izuzkovina činjenicama da se skup održavao u projektu, kada su ljudi mijenjali redno zimski šubere leganjem projektnim šetnjama. Dok smo pisali o šetnjama i načinu na koji se oni mogu promovirati na heroski, tragični, komični i idilčni način, suprotnstavljanje evokativnih predmeta i kategorija tradicionalne estetike omogućilo nam je postizanje dvoslojnog učinka. S jedne strane većini koncepta bili su ironično oživljani i smatranji do trivijalnosti; s druge strane, triješnji objekti uzdignuti su na razinu "većih ideja". Ovo "dvosrano mlađenje" ambivalentnoj poslušanju i snizavajućoj interpretaciji predstavlja jedan od najugodnijih aspekata interdisciplinarnih komunikacija. Prozvali smo ga "vojnoma metafizikom", implicirajući da su za "general" metafiziku poput Karla i Hegela, veće vojne koncepcije bune na napoznatoj aspektu bivševanja i kroz komandišći klasice, promatrati iz naredne, "dempack" perspektive, dok smo mi, obični vojnici, baceni u blatu evokativnosti, odgovorni za metafizičko oblikovanje najtrivenijih stvari poput Zica i vrlica, vođa i povrća, koje nikad neće privući pažnju generalata.

Ovi koncepti, na komunikacijskoj ravni, pretpostavljaju izdržanje različitih umova do fokusa jedinstvene i univerzalne harmonije, za koju se vjeruje da predstavlja najveći cilj metafizičke kontemplacije kod Platona i Hegela. Obične stvari su, naopak, obične upravo zato što ih je nemoguće reducirati na jednu opću ideju, interdisciplinarna improvizacija ponudila je razmiknuti ideji koje se mogu složiti s drugim objektom, ali ga ni jedna od njih ne može u potpunosti obuhvatiti. Stoga je razlika u perspektivi ooređivanja neprozornom prirodom samog objekta. Gasta čovjeka koji zastro skida dešir s glave i guta ga nogometni simbolom heroski oblik obuhvaćen, dok će šest polažina na frizu uređujući dječju stanju diktirajući na kom su vi i da ćemo vredniti na istu maturu. Svi prostorovi polaznih (nepotroš) praznije se (rijebaju se), a ono što smo postavili na čelo sad pada na zaslužje "to su bila tek dva od brojnih dijela koje su nam pomogli pri objašnjenju "većine bježištva", ne iscrpiva je ni točno jer je šest delaka od većine ideja je disciplinarnog termina. Ni jedan pojam u potpunosti nije odgovarao ovom obiljnom pismotu, vec je njegovo razumijevanje zahtijevalo upotrebnu novih i novih pojmova.

Bijed: Istražili neke od temi kontinuirani na Međusvetkim improvizacijama:

1. Smrća
2. Holiq
3. Selidba
4. Beljevost
5. Jel i epika forme još uvijek moguća u suvremenoj literaturi?
6. Šelin a tragičnog, heroskog, idilčnog i komičnog aspekta
7. Lubomira
8. Vrijeme - kozolčite - prostor
9. Rodeničanska prošleća
10. Ostatci za naziranja
11. Bobice
12. Alusi s plavim nogama (nepostojeca vrstva)
13. Šenke i pjesnik (simboli preplućnosti)
14. Raepolicijena
15. Uličari
16. Životinje u gradu
17. Razgovor sa satnim sobom
18. Gesti i držanja
19. Bol
20. Hodnik
21. Televizor
22. Samočita
23. Ruski um
24. Tabu i zabrona
25. Vremenske prilike
26. Učitelj i učenik
27. Mit i tolerancija
28. Jedan dan kao cijeli život
29. Novac
30. Znakove interpunkcije

5. Tehnike improvizacije

Pokušali smo izmjeriti različite oblike improvizacijske tehnike - gesta i držanja - na intelektualnu dinamiku tela zajednice. Neusvojivojnost vrste improvizacije uključuje četiri faze:

1. rasprava o temama koja su predloženi svim sudionicima, izbor jedne među njima i distribucija njih različitih raspaklja među sudionicima (avtako oslobori osobni i profesionalni lut) (promatranja temelj (oko 30-40 minuta))
2. pozvana individualnih asaja (1 - 5 sat)
3. čitanje esaja i rasprava o njima (1 - 3 sat)

4. posljednji improvizacija kao komentara ili sazvuka onoga o čemu je prethodno pšalo: razgovaralo (15 minuta)

5. otvaranje mleta-improvizacija i raspisava o njima (20 minuta); i

6. sakupljanje svega materijala pisanog na temu u koherenciju cjelu: "kollektivnu monologiju" s određenom kompozicijom i redom pojedinačnih "projekcija" (10 minuta).

Drugi tip improvizacije bio je vrlo fragmentiran, stakao je auditorik, bez prethodne raspisave, počinjao pšalo s temi po vlastitom uboru. Deset ili petnaest minuta kasnije svaka od njih predstavila svoju projekciju s bilo kćim onome desnom do sebe, što se periodički ponavljalo sve dok tema koju je svakica od njih odabrala nije raspisala puni krug, uključujući u sebe dopisne cijele grupe. Na primjer jedan od auditorika piše o parceriji vremena: drugi o kozaljkoškim sceni, treći o domaćem životnjem radu, četvrti u konkretnici znači da šest je sedam auditorika saslušati istočidiošno interpretiraju šest ili sedam tema. Tako umjesto šest ili sedam individualnih esaja dobivamo deset, deset ili osamdeset devet odlomaka teksta (kartača) umređenih u šest ili sedam tematskih rubrika (polob).

Sorokhovani i poticajni bio je treći tip improvizacije, pri kom se zadatci postavljaju pri drugom tenu kroz komplikacije. Svaki je auditorik morao interpretirati temu koju su zadali drugi auditorici i povezati je s vlastitim. Na primjer: A je započeo svoj krug raspisavajući o ulici načela u sumnjenom skretu. Bi ja, posiva nezavisno od A, pokrenut temu "osobnih odnosa prema vlastitom imenu", a C je definisao problem suvremenog stila kao estetsku predrubričnu hizu mentalista. Kad je B posao temu A o razvoju, takođe ju je ne mogao rešiti, već i istovremeno posusti kroz vlastiti filtar asocijacija vezanih za imena, dok je C trebao dodati osodički aspekt formama vezanim za novac i imena. Neke su se veza pokazale umjetnije dok je u nekotri slučajuvaču improvizacija uspjela pokazati kako zadani problem može logički i metakonceptualno preklapati s ostalim problemima, ma iskoso artificiran bio njihov prvotni obor.

Značenje nekih nastojanja može se najbolje objasniti jednom Analsagorinom izrekom koja glasi: "U izvještaju postoji dio svaboga," bio je gledač gotovo isčuvanom u svatu u jednom učilištemu dečju avjemu, Kini: "Ne postoji takve stvar na planeti koje ne bi mogla biti ona, kada što ne postoji ni tekač koji ne bi bio ovo." Kuang Tsu: "Treći etofistički argument dolazi od voda francuskog nadrealizma, Andrija Bretona: "Svaka stvar mora se opisati karakteračkom bilo koja druge stvari." Uznu, pri trećem tenu improvizacija svih temi... mlađa nikovano zadata, morala su biti uverljivo povezane. Ime se pokazalo mlađom univerzalne socijalne razmjene na isti način na koji novac predstavlja sredstvo univerzalne ekonomike razmjene, i nedostatak novca (novčanica) koje kruli sakom pokazao se analogom oduševljenosti nedjeljaka i domaćice prizemlju u neškim zapećima.

Drugi dio Teorija

Cilj kolektivne improvizacije je poticanje interakcije među različitim disciplinarnim gledištvima, životnim iskustvima i pogledima na svijet. Ona se također može identificirati sa zecatkom koji je Richard Rorty nazvao "misaočima budućnostom". "Oni će biti intelektualno opreće namjene, spremni da rasponjavaju gotovo o svemu i povlažajući tag u bilo čim drugim."¹ Improvizacije se mogu smatrati misaočkim "tradicijama" na obične etičan, eksperimentator u kreativnoj komunikaciji i vježbama pri kreiranju Rortyjevih "intelektualaca opreća namjene".

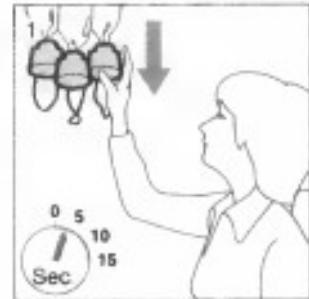
1. Kreativnost i komunikacija

Riječ "improvizacija" potječe od latinskog "providere" i doslovno znači "nepredviđivošć".

Improvizacija samom kreatoru ofrtava nepredviđivošć vlastitu kreaciju. Bio je to kreativnosti posjeduje onu crtu, mreže bi reča mentalna aktivnost bilo biće opisana kao "zrnenje", "vlenjenost", "trudnica", "vježba", "trening". Bio to improvizacija čini drugačijom od kreativnosti same po sebi koja je u određenom stupnju također improvizacija?

Za kreativnost je tipično dijagona da je nepredviđivošć osigurana u smu samog kreatora. Izotacija i semokoncentracija predstavljaju preduvjete za kreativno samozarađivanja: osoba meditira i razgovara sama sa sobom, slagaći konverzaciju s drugim postaje intrajacu i konzaproducitivnu. Samim je drugačiji slučaj pri kom je nepredviđivošć osigurana u smjeru drugih, izvan nadefinitnosti i horizonta samog improvizatora. Tantu improvizaciju zadaje neko drugi ili je rezultat raznijenih tema: improvizacija kao tip kreativnosti koja nestaje između polova dvačemim kao "poznato" i "nepoznato", amžijalnih u radničkim svjetovima. Upravo zato improvizacija, koja je tokom drugačija od samokoncentrujuće kreativnosti, neoprednja u sebi sadrži proces komunikacije, nešto prešloš temu neodukovano za improvizatora, u njegovoj je zadatak da je uzboru. To je, opet, nepredviđivošć za samog predlagajućeg tema. Tako je improvizacija, kao zrma daju inverz, izražaju dvoje nepredviđivošć: Specifičnost improvizacije potječe s dijagonice da je to kreativnost putem komunikacije.

No ako je improvizacija nemoguća bez komunikacija, kako se od nje razlikuje? Uobičajen način komunikacije pretpostavlja da jesu sugovornici komuniteta s drugim o nečemu što su je unaprje-





jed poznato. Čak i vješt propredne ne tako tprčan način predstavljaju novost samo za slušatelja, ali ne i za govornika. Tipično, komunikacija reproducira ona činjenice i ideje koje su već postojale neovisno o komunikacijskom procesu. Komunikacija rastoji umanjiti nepoznatosti i pretvoriti ga u nešto poznato, pretežno u horizontalnom dimenziju od jedne osobe k drugoj. Psihološka vrijednost komunikacije priznaje da su njeni audiori ujednjeni u svom mišljenju i osjećaju, pa se sasudjaju jedna vještstvo prenosi u drugu.

Uz to je improvizacija nemoguća bez komunikacije, ona cilja na nešto sasvim drugo. Što se, u znak odgovora, komunika na zadani temu, improvizatoru je nepoznata. Ovdje nepoznato radi nešto još nepoznatiju. Primjeri neprivedljivu temu, improvizator je dala elaborni na neprivedljiv način.

Improvizacija se, tako, razlikuje od kreativnosti po tome što u sasvima sadrži komunikaciju o različitim svjetovima, a od komunikacije po tome što kreativni čini smatra produženim nešto nepoznatog i neprivedljivog. Obična komunikacija s drugom osobom odstupa od kreativnog dana, a kreativni čini onemogućuju i prethodni proces komunikacije. Pri improvizaciji se kreativnost i komunikacija usajarno pojačavaju umjesto da se neutralizuju. Improvizacija ujedinjuje kreativnost i komunikaciju poput dveju transcedentnih veličina u nečiju smjeru. Pri kreativnosti ka transcedenciji poprima vertikalnu dimenziju, s obzirom da je upozoren na razinu nadje svježnosti, dok komunikacija djeluje kroz horizontalu transcedenciju, koja individue povezuje jednosedobno. Zbog toga improvizacija kombinira horizontalni i vertikalni modus transcedencije, a drugoz druge osobe daju impetus nekoj kreativnoj samoj transcedenciji. To je kao da zasumimo poziciju u drugog koj od nas nešto otkrije i iznadiši je nema same, te to "nepoznato u drugom" što predstavljam za druge ljudi ujednjeni u nemu naporu da kreiramo "drugapi" koja je cilj improvizacije. Sustav sa inicijom onog drugog i otokom drugoga u vlastitoj svježoj predratljivoj uzajemno stimulativne procese u okviru improvizacije.

2. Egzistencijalni događaj mišljenja

Improvizator stvara nešto drugaće od onoga što bi ikad bio u stanju izmisli i zamisliti sami jer je suočen s nepoznatim temom koje zahtjeva transciplinarnu elaborskiju. Koja mobilizira sav njegov intelektualni potencijal. To veoma nešto odnosi se da čovek u smrtnoj opasnosti može razviti natporodne sposobnosti koje ga neupuzi čim tra opasnost prođe. Um naprednut problemom gospodarstva traga za idejom, kreativnim rešenjem, te se pod pretpostavkom intelektualnog ponaša praznine i gluposti veoma brzo mobilizira. Ne postoji niti jedna druga situacija koja bi bila intelektualno izazovna i stimulativna poput im provizacije. Pisarec esteta na spisu ili sudjelovanje na brainstorming seansu uvek podrazumejava neke elemente prepričanja i prethodne specifikacije obnovljenih zadataka i tema (predmeti fakultetskog kolegija, dnevnog reda profesionalne diskuse) i Respon mogućih tema potpuno je otvoren samo na improvizacionim sesijama, obuhvaćajući sve postojeće discipline, diskurse i pojrnike.

Improvizacija pretpostavlja sposobnost primjene nečijih intelektualnih kapaciteta na bilo koja područje ljudskog iskustva. Šta znaju za život... no da li i tko, osim zoologa specijaliziranog za amfibije, užije pažnju i napor da o njima misli? Evo bi, mi mislim da znamo, da kako možemo znati ako ne mislimo? Veoma ljudi nikad ne vribaju vlastite mislaone sposobnosti: uveri vasma uskog polja svoje specijalnosti (oko one uopće i zainteresirane) keriko mišljene. Možda, smo imali pasivno, senzualno iskuštenje gledanja, slušanja ili čitanja život, ali nemamo aktivno, intelektualno iskuštenje mišljene, o njima ne stoga, a ovog raspaka vlastitog postavljanja, namno, u odnosu na život druge i pčele, uistuu samovjezeni ljudi. Mi to nismo u stvarci, na gorovo svu na svetu! Mišljene podizajujuće konceptualizaciju određenog entiteta, definiranja negativnih opisa i posebnih karakteristika, negativnog mesta u svetu i našem životu. Što su zabe? Zašto postoji? Po čemu se razlikuju od kreatabih, gubitki i zmaji? Zato su neprimari improvizatori i Anatoliani? Kako su ih ljudi prometiali u prelosti i kako ih vidi u sadašnjosti? Koja je njihova simbolička uloga u našoj i budućoj kulturi? Koji je nali osobni stav prema tim bićima i kako se ona uklapa u našu sliku svijeta, vezano za psihologiju i metropoliju, nadu strahova i bitanje? Nemo piše humani ako je nešto je pristup u našem sensualnom iskuštu odstupno iz našeg intelektualnog iskustva. Moramo mislet ono što dojevacemo i dojevacemo ono što mislimo, na zato što je kapacitet konceptu, neć upravo zato što su tako slični da jedan na mati zamjenjuje drugog. Mišljene se obično smatraju sredstvom postizanja nekog praktičnog i opipljivog cilja, tehnološko mišljene slub obavarjanju strojova i slično, političko mišljene obavarjanju društvenih institucija itd. No mišljene je sposobnost koja ne zahtjeva nikakvu varivanju pohvati je; više od bilo čega drugog, čini čoveka čovjekom. Pitanje "Čemu mišljene?", jekreto je tako bez odgovora, kao i pitanje "Čemu osjećaj?", "Čemu dejanje?", "Čemu život?". Jedna nagrada za mišljene je mišljena samo.

Kolektivna improvizacija predstavlja nešto enormnog štetnog opsega mešavog i ponovnog ozivljavanja naših iskustava na sveštan, pasan i antikutan način. Sve stvari koje nam se čine poznati ma, poput sastavnica rutinskog znanja, objektivno postaju stane i disautomatizirane, postaju metom istraže i replikacije, policanjem objektiva intelektualnog radia. Ne samo da improvizacija doprće oduzimanju objektiva, već doprće i oduzimanju subjekata. Ljudi koji možde godinama poznajemo, sed se prvi put pozivaju u egzistencijalnu, krunu kreativnog stresa. Mi ne znamo što su oni zete, jer su u tom trenutku oni i sami sebi jednako nepoznati. Kreativnost je najmisteriozna i najnajljepša transakcija u životu osobe. Što improvizaciju čini istinski

egzistencijalnim eksperimentom i otkrivanjem sebe i drugih. Kreativnost se drugma obično predstavlja u unapred smisljenim i genetski predodređenim oblicima, poput akira, pjesme, plisa - rezultatima od kojih se autor već dozvonočao: čak iako sam pjeva & glumi na sceni. Pri improvizaciji misterije kreativnosti otkriva se neizmjerljivo i nešportano, kao vlastita kreacija ljudišta koja se događa ovde i sad.

Improvizator stoji drugoz i stranič u objektu vlastitih mali, u korespondencu svog mišljenja i, korelativno, u sebi samom. Improvizacija stoga nije samo socijalni, već i egzistencijalni dogodaj ih, preuzevši najjuži sljed: egzistencijalne društvenosti pri kom se društvenici i egzistencijalni ne uključuju, nego jedna drugu pretpostavljaju. Možemo li mislio zajedno: ne samo razgovarati o tom što već znamo, ne se samo družiti, već shvarati socijalni događaj zajedničkog mišljenja, pri kom je svaki sudionik jednako neponizan drugmu koliko je neponiziv i svim sebi?

3. Improvizacijske zajednice

razlike između profesionalne i folklorne improvizacije

Kolektivna improvizacija bitno se razlikuje od tradicionalne javne i profesionalne improvizacije, koje se spušta događa na pozornicama velikama i muzičkim koncertima i festivalima.

Professionalni improvizator nastupa pred publikom, čija je uloga čisto pasivna, a nespram nje se predstavlja kao aktivi kreativ. Publike može sudjelovati tek u podlošku pretstavljanju temu improvizacije. Čin komunikacije ovdje je nekomplikiran jer je dan od sudionika ima privilegiranu ulogu, a od publike ga dijeli scena. Pri kolektivnoj improvizaciji međutim, sveki od sudionika ulazi u njeni počeci postavljanjem pitanja i davanju odgovora, zajedno sa svim ostalima. Sjedište pitanja gleda: kako se ta kolektivne i spontane kreativnosti razlikuje od folklora i njegove usmene tradicije? U folkloru izvođač, kao nositelj masovne sjeti, nije odvojen od svoje publike, on je tako jedan od mnogočasnih pjevača ili predvodnika. Improvizacija u folkloru zasila vrlo važnu ulogu jer ovdje je još često dio okupanja kreativnosti i komunikacije. Ne postoji između umjetničke kreacije i komunikacije umjetnosti, između komponiranja i izvođenja, one su ozakonjene u istoj inscenaciji, u istom vremenskom trenutku. To uključuje pojmu koju možemo nazvati inštitucionalnom ili filozofskom improvizacijom, poput Skatalovih djelova i kreativnosti u procesu komunikacije.

Usporedite s folklorom osvjetljajući koncept ip improvizacija kao rezultat raspada inicijalne skupine-čarobne kreativne zajednice. Improvizacijska zajednica degeneracija je u jednostrujem komunikaciju kreativnosti s pasivnom publikom. Profesionalna improvizacija, pri kojoj je izvođač izdaranjan od svoga te publike predstavlja neobičan hibrid drevne folklorne i moderne individualne kreativnosti. Od folklora je začinjala neposredan proces kreativnosti pred publikom, dok od individualne kreativnosti praznoma odvajanje od publike. U Platonicovom dijalogu na improvizaciju samo Sokrat, već i njegov sugovornik. To je prototip Improvizacijske zajednice koja izbegava pogrešu na izvođača i pasivnu publiku.

Vidimo je razumjer da ip improvizacijski grupe podižajući na zajednicu, njeno zajedničko odnos se samo na ideje, a ne na tipa i imena. Kollektivnost ne destrukturna za jedinaku jedinu u starijim tijeku i stvari odvojenje su ključni prostornim pridrom, površi njihovih granica, moguće dohvati da je lagaju i rasplija, kao u komunitativnim utopijama, dva desetog stoljeća. Pokušaj proširenja koncepta zajedništva na materijalne, seksualne i ekspresivne aspekte sveta može rezultirati onim represivnim ekscensem učudenja koju su zajednički nude od kreativni konflikti, stolovi i revolucija, modernog vremena. Improvizacijska zajednica ne misla to daje stare, kako je na primjer, uvezano u zajednicama nipoštuje gdje se zajedničko daju elektroničko na i novini i ekskluzivne odnose. Ljudska biće mora u potpunosti ostati gospodarenjem vlastitog tijela i materijalne imovine, no ideja ne spadaju u njegovo i njeno ekskluzivno vlasništvo. S obzirom na to da su po svojoj prirodi fluidni i nomadski, oni mogu slobodno pušteni od vrata do vrata. Kollektivna improvizacija svjedi se u onoj vrsti zajednica koje nikad ne prelazi granicu potencijala i ekspanzije zajedništva.

Takvo ograničenje zajedništva nemaju samo etičko, već i privlačilo oprimljivanje. U folkloru je ista usmeno tradicija podijeljena između svih sudionika, a jedno djelo verbalna umjetnost, impersonalno i anonimno, pripada svima i nikome. Ti folklori obično ne mogu se danas reproducirati u svojoj originalnoj formi, kolektivne improvizacije, pod uvjetom da žele biti suvremen, moraju uključiti - i ne elementi - individualnu kreativnost. Te estetike zajedničke koja čini sastavni dio foliora ne može u potpunosti prevlaci estetiku različitosti koja preustavlja testavni do moderne kreativnosti. No ove dvije vrste estetike potencijalno se mogu preći na takav način da će zajedničko naglasiti, a ne umiti individualne razlike. Zajedničko temu, jednogvo vlastenu i prostoru, jednakost uveza za improvizaciju služe poticaji individualnih razlika, a ne njihovom brisanju. Ni nakon su skupovima razloži događaj neispričavati bilo neispodjeđeno među sudionicima, netko je, na primjer, trebao isteknuti hapske aspekte teme, neko drug tragicne motive, otkriji treći imbio modifikačnu temu u baroknom stilu, dobiti u rimskom liku itd. Rezultat kolektivne improvizacije je "postindividuelna" zajednica umova koja prepostavlja velike individualne doprinose svih sudionika. Za razliku od foliora ona ne predstavlja predindividuelnu formu kreativnosti, niti samu individualnu kreativnost koju svedemo kod zvezdi koncertnog tipa. Ona predstavlja transindividualni oblik koji objedinjuje različito interpretirajući ogledanu u individualnim telefoni ma.





4. Čemu pišanje?

Zato je neophodno da improvizacija ima pisani karakter? Ispred lista papira ili kompjutarskog ekranu osoba ima potpuno skrozno svoje individualne kreativne odgovornosti. Bez pišanja, improvizacija se nastavlja u konverzaciju, u razmjenu mišljenja, tj. četu komunikaciju. Da bi bila utrka kreativne komunikacije mora sadržavati tematsku privatnost, izolaciju i meditaciju. Dialektika ovih četvrtih faktora, izolacije i komunikacije, vlastita je kompleksna. Improvizacija se odvija u nekoliko faz, po čemu se smjeruju razdoblje govora i lutaju, diskusije i stora teme, zatim pišenja po citaju i ponovne rasprave, zatim (ponekad) zajedničkog pišanju sazdetaka rasprave. Tako se kreativni umovi udružuju, razlikuju i ponovo sjetljaju u procesu kolektivne improvizacije koji odražava dijalektički individualnog i kolektivnog.

Kolektivna improvizacija, kao život rodjen u Rusiji, do izjednacujućeg stupnja u svih srednjim istaknutim karakteristikama poput javne előtvoritesci u Zapadu i thé meditacijske škole. Upravo pišanje ještava ciljnu govora i lutiju. Tihim pišenjem dopušta inim sudionicima raspodjeljenim u svom nespoloženju, jednom obliku intelektualne aktivnosti, formiraju uvedno različite interpretacije iste teme. U zajedničkom pišanju ne postoji podjela na subekte i objekte, koja je praktično nezbjediva u usmenoj komunikaciji. Dobro znamo kako rečju nezadovoljstva "žao da govor" tako može bitna zajedničku transformaciju u podčinjenu putčiku. Kolektivno pišanje predstavlja tlu komunikaciju pri kojoj se jednodimenzionalno vratimo govoru (jedan govornik u jednom trenutku) podgranjava multidimenzionalnom prostoru zajedničkog mišljenja. Nešto se misao na nameće nekom drugom tva dok ti paralelni tokovi mišljenja u polpunktici ne sakazuju i ne postaju spremni za individualno izvođenje.

Thé / izostvoreneno samozračnja bliskostobna ljubav prema knjigama, pesmama i pišanju smještena je između historijske orijentacije grčke antike i ikonike tih mediteranskih kultura dalekog istoka. Lik pesme i prepevica stavljen je u čak povećan u kulturnome kruga: judaistickom, babylonskim, egipatskim, islamskim - bizantskim, tako drugačijem od zapadnih egzalatacija javnih oratora i etičarskih kultova biločudnoga, međustora zena i bogova.² U Rusiji, koja je zomljeno smještene između Europe i Azije i koje svoje kulturno nasiljaje temelji na bezantinskom, pišanje se takođe tradicionalno smatra užvalčenom vrstom intelektualne aktivnosti što dijalektički može objasniti skorost pažnju razvijenu u ruskom improvizacionom zajedničću.

Aktivnost pesnje veće obvezujuće od govora jer je njegov rezultat trenutno fixiran. Za razliku od usmenog izloženja, pišana riječ postaje "člančnik", već od samog svog nastanka. Odatle ručka poslovika: "Što olovak napisle, apaku ne izazvajte". Kreativno (niti pragmatično) preuzeće u pristupu drugih ljudi veoma je neobično i pomalo neugodno zaizmenjivo, posebno jer ne nude mogućnost rezke ili uljepljivanja teksta (osim nekoliko minuta osto tehničke korekcije na kraju sesije). Prisutnost drugih ljudi intenzivnog teksta može s obzirom na to da je svaka pesnja njezino istovremenje i poslednja, sam proces pesnje postaje ugodno i vrednim rezultatom. Odgovornost raste zasebno s obvezom da se tekt vesti zavisi u čitavim okvirima mesta i vremena.

Improvizator je intelektualni vojnik koji mora obaviti duosost, gde god da se zabilježi. On nema privilegiju generiranja pri izboru mjetala i vremena bitke, tj. teme za razmišljanja. Moru biti spremni da se potaknute bilo kojom temom, da počne intelektualnu bitku pod bilo kojim okolnostima ili aspektima ljudskog okusa.

Kao rezultat normalnog naravnog mišljenja spontano nastaju minicelova ideja koja se nikada nije bježje da se sudionici, u ramci svojih ureda, radij poreoci mirovka, knjiga, geoteka, prethodnih objektaka i planova. Mnogi od sudionika nezadovoljni su priznali da im je improvizacija omogućila prodrihanje kroz emocije i stješnju ulica vlastelog mišljenja, te pospala ključne za buduće važne znamenitosti i kritične redoslijede. Naravno da improvizacija ne predstavlja izuzetu za profesionalni rad jednog pesca, znanstvenika ili istraživača, ipak, niti jedno druge intelektualne aktivnost, kako god pločna bile, ne može zamjenjivati improvizaciju. Improvizacija je u storu odnosu s drugimi putovima kreativnog mišljenja kako što je ciklusa u odnosu na dijalog. One objedinjuju ne samo kreativnost i komunikaciju, već i teorijske i umjetničke žanrove kreativnosti te privatnu i javne oblike komunikacije.

5. Integrativni oblik intelektualne aktivnosti: esej i trans

Improvizacija predstavlja integrativni način intelektualne aktivnosti, kao što se i esej smatra integrativnim žanrom pesnje. Producirati improvizaciju obično ne prispadaju cito znenostima već umjetnikom žanrovima, već eksperimentalnim artefaktima, ispisanim žanrovima. Kao što sam već napisao, esej je dijelom dnevnik, novinski članci, intimni dokument, dijelom teoretske diskurze, rasprave, dijelom kratka priča, onogdje parabola, mala filozofska priručnika. Trenutni rezultat improvizacije predstavlja vrloško asocijativno, mada strukturalno i konceptualno promjenjivo određene teme koje uključuju držnice, generalizaciju i imaginaciju. Improvizacija i esej povezani su upravo kao proces i njegov rezultat, dim i produkt, mada su u svom genetičkom modelima oboga integrativne integracije držnica, konceptualizacija i mazne u esiju odgovaraju integracije držnica, komunikacije i kreativnosti u improvizaciji.

Kako je već ranije spomenuto u poglaviji o esaju, integritet ovog žanra ima posebne estetske karakteristike. Za razliku od prediktivne mitologije, u kojoj su slika, pesma i držnice priznajivani kao antirečka jedinice, esej može svježeno artikulirati i sintetizirati. Na isti način improvizacija razlikuje svoje sastavne dijelove kreativnost, komunikaciju i sproznu, u suprotnosti sa sintetičkom praksom nizpočne meditacije i kontemplacije poput zan meditacije. Pri kolektivnoj

improvizacija tim je artikulirana drugačije od svojih interpretacija. Individualni pristup jesu su neglaseni, a sudiočno odvojenje rade na vlastitim doprinosima.

Improvizacija ima neke sličnosti s različitim kontekstualnim stanjima, ali se pri tome objavljuju i različitne konsepmijske ne rasprava u specifičnom apsolutu. On se pratio kroz seriju definicija i određenja, zasnovane u vlastitoj apsolutnoj jedinstvenosti. Psihološko stanje improvizatora nije u potpunosti usmjereno i zavetovano u samo sebe, već proizvodi opepljev entitet, sistem znakova, likov, kao dio vanjskog svijeta koji je podložan racionalnoj progriji i diskusiji. Improvizacija intenzivna je umjetnost i horizontalne i vertikalne transendenčne inherentne kreativnosti i komunikacije, koja ipak nije identična stanju transa. Improvizacija nema nikakve vezu sa sakralnom ekstazom, mističnom agitacijom ili tihom rasigrinjanjem koja se opire bilo kojoj objektivnosti i smislošću prozvodnje. Improvizacija predstavlja autonomske transove koji prelaze granice samog mesta, prethajdući ga u objekt racionalnog progovaranja i komunikacije.

Improvizacija se prima izvanstvu odnosu na istu nadnicu na koju se stavlja održanje prema mstu. Neke je stvarno približavanje, a ne ţeško uskoriti sluđujuost u odnosu na njega. Improvizacija je umjesto približavanja, prema transu, ali ne i izgovorjava kolektivnog izbjegavanja, kognitivnom zajednicu ili hipnotičko i starije stanje umre.



6. Unity: tvrdnje i poncanja

Predstavlja improvizaciju radi sociopsihološkog pitanja: kako jedna koherentna cjelina može biti spontano stvorena iz mnogošću individualnih glasova, bez podvrgavanja vlastnoj volji jednog sveobuhvatnog autoriteta? To individualno "jedinstvo iz nekodista" stoji u kontrastu s tipičnim deduktivnim modelom pri komu autor samog sebe djeli na odvojene ikone i ideološke pozicije. Platon u svojem filozofskom dijalozu, o Dostojevskom u svojem polifonijskom romanu, predstavlja ujutru autora koji, u jedinstvu jedne kreativne svijesti, proizvodi raznolikost glasova. Pitanje je moguće li se gresivo ujediniti svim, bez anticipiranja i diktatorske volje "transcendentnog" autora?

Ovom problemu moglo se svejatno i opisanio pristupiti tek na vrhuncu liberalnog razvoja individualizma i na pragu postindustrijske kulture. Kada licaost slijedi do potpunog samosavremenja, nema drugog radnog da nastavi svoj razvoj osim da se daje drugime. Taj žrtveni zadatak, koji je Godot Dostoevskog formulisao kao oblik imperativ-postave metodološkim principom improvizacije Cilj je remisirati sebe, na u skrivenim i alternativnim formi individualne zajednice koja je prethodila radnju individualnosti; vec u njenoj potpunoj artikulaciji, sintetičkoj formi koja prelazi iz autonomske transendenčne svejene individualnosti.

Jedinstvo ("unity"), kao bazu koherencije improvizacije velja svih i destruktivno i konstruktivno. U samoj reči "unity" možemo okvir ne samo njeno konvergencionalno značenju ("jedinstvo", "toboljnost" već i sljedeći poncanoč "uni", koji kao latinski konjen znači "jedan", a kao prefiks negaciju ili obrnuti redoslijed imponirajuća skupa (eng. *undo*-*rasabot*), gdje bi, u prijevodu, pretka "uni" odgovarao broju jedan u ruskom jeziku, ali i prefiksu koji označava negaciju crtanja (op. priv).

Dovolimo da nas nije "uni-ity" opsegove svojim prelikom-poncanočem (izgovorene kao "en-ity") koja problematizira samo značenje jedinstva. Koherencija improvizacija je mal laboratorijski takmicarski problematicni integracijski koja predstavlja kako dezintegracija primitivnih, fikidnih jedinstava, tako i prototip nekih fluidnih zajednica produžnosti.

Od improvizacije svakako ne treba očekivati onaku literarnu remek-djelu kakva nestaju samo velikim i upornim naprijednjem individualnog umra. Po pravilu improvizacije su, po svojoj literarnoj znamenitoj kvaliteti, inicijator u odnosu na negativ postignut u okremlju priznatih žanrova i cijoprima. Teko da postoji esej koji će po svojoj vrednosti i veličini biti usporenje za

Shakespearovim tragedijama, Homeričkim dilema i romanima Dostoevskog. No razlog tome ne leži u činjenici da je esej intenzivan žanr, on, nepravilno, obuhvaća i mogućnosti drugih žanrova filozofske povijesnih i filozofskih. Sam opseg svih mogućnosti Kompleks zadatak njihovog komplikovanog ostvarivanja je još diskrepancija između stvarnog izvođenja i potencijalnog savršenstva dublja kod esaja nego kod specifičnih i strukturiranih žanrova. Postoji sličstvo preči i sonet, metoda i kritike preči, ali čak i najbolji romani ne mogu prekorci svojim "koherensim neuspjehom" (prema Williamu Faulkneru, Thomas Wolfe bio je njenolič romanopisac svoje generacije upravo zato što je njegov neuspjeh bio veći od neuspjeha ostalih autora). Postoji primjeričnost u žanru eseju još je jer je premačuvajući tako oscađen i neopredelen, išen strogi pravila neobične strukture romana ili logičke strukture filozofske diskurse.

Na isti način improvizacija ne postaje cultura i štampanje individualne kreativnosti, ozbiljnost, osobne komunikacije ili kritički znamenitost etablišmenata. I neki improvizatori jesu oblici kulturnog potencijala koji u svakom od ih slučajeva, sa svakim pojedinim pokusajem, ipak ostaju nepotpuni. Improvizacija se ne uspijena, tehnika i književničku, umjetničku, znanosnu, istraživačku. Ali ona, objedinjujući sve nevezane elemente, pre njihovih idealnih kombinacija, daje djelo u žanru same kulture. U posljednjem pojedincu ne postoji nježi za označavanje kreativna kultura. Postoje umjetnici, pao, znanstvenici, stručnjaci, intenzivni – ali do ovog trenutka kultura nije postala poprište ili žanr kreativnosti (ne nečujnici politički i finansijski menadžment u kulturi ili edukacijskoj populizaciji kulture, koji sami po sebi nisu kulturno kreativni). Ta vrsta kreativnosti u žanru kultura knjiga je mogućnost transkulturnog međuljuga, koja u koloidnoj improvizaciji načini svoj pokrenuti model. Nedopustivi improvizacijski cijeli održavaju neizvještene potencijale kulture kao cjeline. Oblici romana, filozofske tragedije, rasprave ili monografije uži su i definitivniji od ovog pol-



fonog i polkozlog orkestra koji odzvana u ansamblu individua koje zajedno mjele. Kollektivna improvizacija je mikrokozme kulturnih aktivnosti gdje su govor i štajna, pisanje i čitanje artikulirani u svojim razlikama i simulirano uklopljeni u jedno vrijeme i prostor. Zbog toga je proces improvizacije teko intelektualno i emocijno intenzivan; polici kreacije i percepcije, pisanja i čitanja, čitanja i raspravljanja, koji su u simbolizmu kulturnim sistemima obično odijeljeni, udaljeni, ačkoleni univerziteti, odvojeni godinama i stoljećima, kondicionirani su u nekoliko sati improvizacijske sesije, crne i zelene.

Natko tko u improvizaciji nije sudjelovao, ne može je adekvatno razumjeti. Čitanje tekstova proizvedenih na improvizacijskim sesijama ne sigurne ni polupuno odgovaraju dojam. Osnovni prizor improvizacije bježi je svjeti koji svaki put može naci u individualnim teksatovima, pisanim mysteemima ili godinama posjeće same sesije. Tekst, kao likovni rezultat improvizacijske sesije, predstavlja tek put k cilju koji je u stvari samo kolektivno mišljenje, skupstvo intelektualnog tratevra.

Tekstovi s određene sesije ne mogu se promatrati kao samostojeci produksi i iz tog razloga što integrativni ciklom valja smatrati ukupnost tekstova, u smislu postizanja dane improvizacijske zajednice. Jedna stvara li jedno poglavje romana, samo zato što su shvorenici u jachom potisu i razdvojene od drugih određenim vremenskim intervalom, no nisu zasebno djelo. Improvizacijska zajednica ima svaku povratak, koja se održava u odnosima improvizacije koja valja dati poput poglavja romana. Tako dezinTEGRACIJOM daje zajednici moći se njeni rad smatrati završenim. Ako improvizacijsku zajednicu može zadržati i drugačiji sudionici, postepeno se prenosi s generacije na generaciju, ona može sveobuhvatsko integrirati nove individue, zajednicu i društva. Kollektivna improvizacija može postati jedna od napreduljivih formi. Intencija je među intelektualcima budućnosti. Razvoj intermedijalnog oslikavanja kollektivnu improvizaciju koji će obuhvatiti resude najkreativnijih umova.³

U engleskoga prevela prof. Ira M. Stuper

¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," u *After Philosophy: End or Transformation?* pr. Kenneth Baynes, James Roeman i Thomas McCarthy (Cambridge, MA i London: The MIT Press, 1991.), 58.

² U svojoj utjecajnoj knjizi *Poetika smanjivočitosti literatury* (Moskova: Nauka, Glavnaya redakcija vestočinoj literatury, 1977) Berger Averilov otkriva tu kulturnu rastudu. Suprotne zapadnoj intelektuelstvu koji ima kulicu slobodnog emocijivnog kojeg nazivaju već u liberalnom gledanju govorničkim možušma, naši intelektuelci se nitko u poziciu pogubljuje i razukrećuje priču starog bliskog istoka, koja je bio pristojan prebijavati politički doček predsjednika napokrajnje malo ne otvoreniom govorom supremacizma već palju za žrtvite budućnosti. To dojednave gravitiranje ruske Kulture, zajedno s ostalim kulturnim istokom, načinjava ka "njenoj ruci". Dakle je modicum započeta kulturna stvarnost ujemena i vozačima nadrama.

³ To je zaslov i mada mogu značajnog projekta, intalnet. Vidi Michel Epstein, Eliot Barry "Transcultural Experiment: Russian and American Models of Creative Communication," New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 276-291. Vidi također intalnet home page <http://comm.ouid.univ-europa1.fr/intalnet/>

Intellectual improvisations and improvisational communities

Written by: Mikhail Epstein



Part 1 History

1. Creativity and Communication

'Collective Improvisation' is a heuristic model that the author and some of his colleagues pre-tested in Russia in the 1980s. I was fortunate to have among my friends representatives of various intellectual and creative fields: an artist, a sociologist, a physicist, a mathematician, a poet, and a philologist. We used to meet at each other's birthday parties and other similar celebrations. At that time, such gatherings were the strongest intellectual need of the late Soviet intelligentsia, increasingly alienated from society and the institutionalized cultural establishment. However, I had to admit to myself that socializing within our circle was not as intellectually rewarding and gratifying as our individual communications, which concentrated around the really important creative aspects of each others' work. While sitting at the festive table, we exchanged pleasantries, discussed general political issues, tried to withdraw about commonplaces and expose our ironic attitude toward the trivialities of Soviet life. This was a kind of collective psychotherapy, but I suspect that each of us was slightly disappointed by the redundancy of conversation when there was not much to say.

I was puzzled by the paradox: The same people who were brilliant in their individual creativity and in private talks, proved to be much less colorful and dull when gathering to converse. I imagined that by inviting artist A, writer B, critic C, and physicist D, and introducing them to one another, I would witness a feast of the gods as they appeared to be in their studios, laboratories and journals. Instead it turned out to be rather common people when coming together, and the only mark of their individual distinction was that they felt uneasy about this mediocrity enforced by conventional forms of exchange. The simple rule of multiplication—four talented people and thus sixteen possible ways of inspired communication—did not work in this case. Instead what we observed was a process of dawdling and diminishing, such that in the presence of four gifted people each of them became one-fourth (or even less) of himself.

The problem we encountered was that of the ambivalent relationship between creativity and communication, between the 'vertical' and 'horizontal' axes of human symbolic activity. Creativity is built on the uniqueness of each person, while communication usually involves those qualities that are common to people, and, therefore, the highest success in society often belongs to the most common of the people who succeed in being more spontaneously and ingeniously common than others. How could we tackle this problem? Was there any way to bring together the values of creativity and communication so that the presence of other people would not paralyze each person's inventive capacities but rather mobilize and stimulate them to new modes of creativity? Was there any way to employ the unique gifts of each individual in the process of communication so that their originality would not be dulled and discouraged?

2. First Collective Improvisations: Trialogues

In attempting to answer this set of questions, the idea of collective improvisations was born. In May 1982 we began to meet, at first three of us, the artist Ilya Kabakov, the sociologist Isaf Bakhtier, and I, for sessions of creative communication, and this moment could be identified as the inception of the Russian transcultural movement! Our first improvisation, though it may seem to be a simple coincidence, was devoted to a transcultural problem: the existence of points of Jewish origin, such as Pasternek, Mandelstam, and Brodsky within the Russian language and Russian culture, and the new creative possibilities generated by the transgression of ethnic boundaries. What was important about this first improvisation, however, was not its topic—more or less arbitrary—but the new structure of communication that could assimilate our professional and personal differences and even sharpen them through concentration on a common problem. Perhaps the most magical instrument of this type of communication was writing, which allowed us to incorporate the possibility of thoughtful and articulate self-expression into the framework of dialogue or, more precisely, "trialogue," as we later called our regular sessions. The alternation of oral and written communication is related to the dialectic of artness and otherness, which is



undetermined both in the seclusion of the study and in light party talk. After our essays were finished and we read them aloud, we agreed to write commentaries on one another's texts, and this was a new round of creatively turning into the next round of communication. Now our thoughts about Jewishness in Russian literature became intermingled and inseparable so that Kekalov's text could be fully appreciated and understood only in its overlapping with Bakhtin's commentaries and vice versa.

3. Public Improvisations

The first public performance, conducted in the Central House of Art Workers in July 1983, was probably the crucial test for the very idea of collective improvisation. Would people be inclined and able to write in the presence of others? Would it not be too heavy a responsibility—to express oneself in front of the group, to write coherently on a theme that one had never elaborated before, to complete the text within an hour, and to read it aloud to a large audience? From about fifteen topics suggested by the audience one was chosen randomly, by drawing lots, and amazingly it was "a wreath"—a concept that corresponded perfectly to the very structure of collective improvisation, in which many individual approaches had to be intertwined, like flowers in a wreath. The sheets of paper were laid before each of us, we were left alone with our thoughts and all of a sudden we felt (as we confessed later) something in the very structure of this improvisational space that impelled us to write and think in the presence of others. This co-presence proved to be unexpectedly inspirational, a magical space of community where we no longer were obliged to pronounce common things in order to establish social contact with the others but could be justified and recognized in being ourselves, different from one another. By posing a common topic, the improvisation from the very start gave necessary tribute to commonness, and from this moment on we were liberated to explore the most eccentric and idiosyncratic modes of interpretation. Usually in social communication the topic is never fixed in advance because to do so would seem to constrain the freedom of the speakers and to turn a time of relaxation into a more solemn occupation, a sort of scholarly dispute or conference panel. To follow the standards of politeness, people are ready to sacrifice their own interests, and the topic loosely wanders from the weather to shopping, from sports to politics, revolving around the "zero" point of neutrality and indifference. At improvisational sessions, as soon as the topic is fixed, all participants are free to develop it unpredictably or to dismiss it meaningfully. What follows from the initial commonness is the imperative of Individuation. At the same time, the collective improvisation never turns into a conference discussion because it displays individual rather than narrowly professional approaches to a common rather than a specialized theme. The situation that originally seemed to threaten the participants with psychological stress instead generated a state of inspiration that, as is known from the time of the Muses, comes as "otherness" to our mind, as if writing under somebody else's dictation. Here this otherness was personified by the presence of others at the table, an interpersonal rather than a super-personal mode of transcendence.

After this first improvisation, we wondered whether in the process of co-thinking we had entered some flow of consciousness that was not limited to separate minds or to the ample sum of our ideas. When an electron is pushed from its orbit it emanates an energy that, adding to the energy of other displaced electrons, produces the most temifying dynamics—thermonuclear energy. To use this as a metaphor, the displacement of cultural boundaries, the dislocation of separate concepts and images from their routine disciplinary orbits, produces an enormous discharge of transcultural energy, and this is what we permanently felt during the subsequent sessions. Some unfamiliar kind of intellectual energy was discharged by the transcendence of disciplinary borders.

4. Topics of Improvisations

Overall, in the six years from 1982 to 1987, we conducted seventy-two improvisations, approximately one per month. The most regular participants in our sessions were the literary scholar Olga Vassilenko, the physicist Boris Tsvetin, the mathematician Vladimir Anislov, the housewife Ludmila Poljakova, and the philologist Maria Timanova. Also participating were the sociologist Iosif Bakhtin, the linguist Aleksei Mikheev, the mathematician Ludmila Morgulis, the poet Oleg Sedakov, the theater critic Irina Vergozeva, the cultural scholar Igor Laktionov, and the artist Vladimir Sulganov. The sessions were occasionally visited by dozens of guest participants. Generally the preference was given to concrete and trivial topics, such as "sharp and cutting objects," "punctuation marks," "money," "hockey," and "yellow," because they contained a wider scope of associations than topics already elaborated and exhausted in metaphysics, such as "good," "evil," or "freedom." The old logical rule says that the more narrow the concept, the richer is content; therefore, the most general concepts such as "substance" or "spirit" are almost empty. That is why we tried to approach issues belonging to ordinary life and consequently proved to be "no one's" territory in relation to specific sciences and disciplines. It was surprising to discover how much transcultural consciousness has in common with the ordinary, lying outside demarcated cultural borders.

For example, our first topic that caused unexpected animation was prompted by the fact that the season occurred in the springtime, when people changed their hats from heavy winter ones to



light coverings. As we wrote about hats and how they can be viewed and used in tragic, tragic-comic, and idyllic media, this juxtaposition of everyday objects with the categories of traditional aesthetics allowed us to achieve a double effect. On the one hand, high concepts were ironically exchanged and reduced to the trivial; on the other hand, the trivial object was elevated to the rank of "eternal ideas." This "is/ouste-think" [the ambivalence of ascending and descending interpretations] is one of the most enjoyable aspects of interdisciplinary communication. We called ourselves "metaphysical soldiers," implying that the "generals" of metaphysics like Kant or Hegel prefer to concentrate on the most general aspects of being and to observe it from the highest, "Olympian" perspectives as befitting commanders-in-chief, while we, rank and file, are thrown into the thickness of the ordinary and are responsible for the metaphysical explanation of the most trivial things, such as spoons and forks, fruits and vegetables, which will never attract the mind of a generalist.

A general concept, on a communicative plane, presupposes the ascension of various minds to a point of unity and universal harmony, which was believed to be the highest goal of metaphysical contemplation in Plato and Hegel. On the contrary, ordinary things are ordinary precisely because they cannot be reduced to one general idea. Interdisciplinary improvisation offered a variety of ideas that could resonate with the given object, but none of these ideas could encompass the object completely; therefore, difference in perspectives was justified by the opaque nature of the object itself. A man whipping his hair from his head and trampling it underfoot would be a gesture of heroic despair and determination, whereas the same hat put on the grass would signify an idyllic state of leisure where the top and the bottom are brought to the same level. All spatial polarities (poles) are discharged (resolved) and what was meant to be on the head is brought to the level of the feet. These were only two of the numerous ideas that helped us to explain "the eternal essence" of the hat and still not exhaust it because the hat is far from being simply an animal idea or a disciplinary item. No concept could be completely adequate to the ordinary object, neither its comprehension demanded the deployment of newer and newer concepts. Below are listed some topics of Moscow improvisations.

1. Garbage
2. Hockey
3. Stonehouse
4. Vertusity
5. Is the epic form still possible in contemporary literature?
6. Hats in tragic, heroic, idyllic, and comic aspects
7. Jealousy
8. Time—theater—space
9. Birthday parties
10. Sharp cutting tools
11. Bambo
12. Aliens with blue legs (nonexistent species)
13. Shadow and sand (symbols of transitoriness)
14. Moods
15. Decorations
16. Animas in the city
17. Talking to oneself
18. Gestures and postures
19. Pan
20. Corridor
21. TV set
22. Solitude
23. Russian mind
24. Tobacco and inhibition
25. Weather
26. Teacher and disciple
27. Myth and tolerance
28. A day as a life
29. Money
30. Punctuation marks

5. Techniques of improvisation

We tried to alternate various modes of improvisational techniques—gestures and postures—in the intellectual dynamics of the communal body. The most regular kind of improvisation included six stages:

1. discussion of the topics suggested by all participants, choice of one of them, and distribution of its various aspects among participants (each chooses his or her own personal and professional angle on the subject) (approximately 30-40 minutes);
2. writing individual essays (1-1.5 hour).



- 3 reading and oral discussion of essays (1-1.5 hour),
- 4 writing a post-essay improvisation as a comment or summary of what was written and discussed before (15 minutes),
- 5 reading and discussion of these meta-improvisations (20 minute), and
- 6 collection of all written materials of the given session into a coherent whole, a "collective monograph," with a certain composition and order of individual "chapters" (10 minutes).

Another type of improvisation was more fragmented. Each participant started to write his or her own topic, without preliminary discussion. Ten or fifteen minutes later the sheets of paper moved from the left to the right and continued moving periodically until the topic initiated by each participant made the full circle, incorporating the contributions of all others. For example, one wrote about the perception of time, another about the theater scene, the third about domestic animals; and as a result six or seven topics came to be interpreted consecutively by six or seven participants. Thus instead of six or seven individual essays we produced thirty-six or forty-nine textual strophes or layettes arranged in six or seven thematic rubrics (collage).

More challenging and sophisticated was the third type of improvisation, which complicated the task of the second type. Each participant had to interpret the themes of other participants by relating it to his or her own theme. For example, A started his round of writing by discussing the role of money in the contemporary world, B, quite independently from A, launched the topic "the attitude of a person toward his/her own name", and C targeted the problem of the contemporary village as a remainder of the pre-urbanized type of mentality. When B received A's paper he had not only to continue A's discussion of money but to treat the problem through its association with naming, and C had to add the village aspect to the topics of money and names. Sometimes the connections proved to be artificial, but in a number of cases the improvisation succeeded in illustrating how a given problem contained logical or metaphorical intersections with all other problems, however arbitrary their initial choice was.

One of Aranagon's sayings can best explain the meaning of our endeavours: "In everything there is a part of everything." The same insight emerged almost at the same historical period from another part of the world, China: "There is no such thing that would not be that, and there is no thing that would not be this" (Chuang Tzu). The third aphoristic argument comes from the leader of French surrealism, André Breton: "Everything can be described by means of any other thing." Indeed, in the third type of improvisation all topics, independently launched, had to be convincingly linked. The name proved to be the universal sign of social exchange in the same way that money was a universal sign of economic exchange, and the lack of money (banknotes) circulating in the village proved to be an analogue to the absence of surrealism and the dominance of patronymics in the village community.

Part 2 Theory

The goal of collective improvisation is to encourage interactions among different disciplinary perspectives, life experiences, and worldviews. It can also be identified with the task Richard Rorty has set for thinkers of the future: "They would be all-purpose intellectuals who were ready to offer a view on pretty much anything, in the hope of making it hang together with everything else." Improvisation might be thought of as metaphysical "essays" on ordinary things, experiments in creative communication, or exercises in the creation of Rorty's "all-purpose intellectuals."

1. Creativity and Communication

The word "improvisation" derives from the Latin: *providere* and literally means "unforeseeable." Improvisation opens the unpredictability of creation for the creator himself. Any kind of creativity, however, shares this feature, otherwise our mental activity would be better characterized as "knowledge," "scholarship," "tradition," "exercises," "training." What is it that makes improvisation different from creativity as such, which to a certain degree is also improvisational?

Typically in creativity the unforeseeable is contained in the mind of the creator himself. Isolation and self-concentration is a precondition for creative self-expression. A person mediates and converses with himself, therefore, conversations with others become irritating and counterproductive for him.

Quite different is the case in which the unforeseeable is contained in the consciousness of another person, beyond the competence and horizon of the improviser. The topic of improvisation is given to me by somebody else, or it can be also an exchange of topics. Improvisation is a type of creativity that evolves between the poles of the known and unknown, which are contained in different consciousnesses. This is why improvisation, as distinct from self-centered creativity, necessarily includes the process of communication. Somebody suggests a topic, unexpected for the improviser, whose task is to elaborate the topic unpredictably for the one who suggested it. Thus, two unpredictabilities arise from the improvisation as the encounter of two consciousnesses. The specificity of improvisation originates in the fact that it is creativity via communication.

But if improvisation is impossible without communication, how does it differ from communication as such? Regular modes of communication presuppose that one interlocutor communicates to another what is already known to him. Even news communicated in such typical situations is news only for the listener but not for the speaker. Typically, communication only reproduces those facts and ideas that existed before and independently of the process of communication. Communication aims to diminish the unknown and to transform it into something known, extending it in a horizontal dimension from one person to another. The psychological value of communication arises from the fact that its participants are united in their thoughts and feelings, and the contents of one consciousness are transferred to another.

Although improvisation is impossible without communication, it pursues quite different goals. What is communicated in response to the proposed topic is unknown to the improviser himself. Here the unknown generates something still more unknown. Having received an unpredictable topic, the improviser further elaborates it in an unpredictable way.

Thus, improvisation is distinct from creativity in that it incorporates communication with a different consciousness, and it is distinct from communication in that it includes an act of creativity, the production of something unknown and unforeseeable. Typically, communication with another person detracts from the act of creativity and vice versa, the act of creativity inhibits or impedes the process of communication. In improvisation, however, creativity and communication reinforce rather than neutralize each other. Improvisation unites creativity and communication as two vectors transcending one's own consciousness. In creativity, this transcendence acquires a vertical dimension, since it is addressed to a higher plane of oneself, whereas communication operates through horizontal transcendence, relating one individual to another.

Consequently, improvisation combines the horizontal and vertical modes of transcendence. Through improvisation, the otherness of another person gives an impetus to my creative self-transcendence. It is as if I take the others' positions of expectation and surprise toward myself and this "unknown in the other" who I am for the others, generates in myself the effort to create this "otherness" that is the aim of improvisation. An encounter with the consciousness of another and the discovery of otherness in one's own consciousness are the two mutually stimulating processes in improvisation.

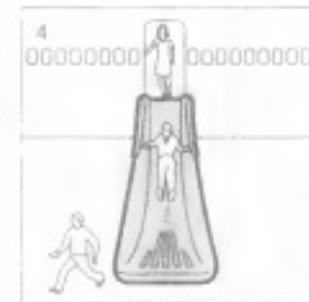
2. The Existential Event of Thinking

The improviser creates something different than what he ever could invent and imagine alone, because he is confronted with an unfamiliar topic that requires immediate elaboration, which mobilizes all of his intellectual potential. This resembles a situation of mortal danger in which a human may develop instantly supernatural capacities that leave him as soon as the danger recedes. The mind attacked by a problem feverishly looks for an escape, for a creative solution and is quickly mobilized in response to the threat of intellectual failure, banality, and stupidity. There is no other situation that is intellectually as challenging and stimulating as improvisation. Writing an essay for an exam or participating in a brainstorming session always involves some elements of presentation and preliminary specification among expected tasks and topics [the subject of the university course, the agenda of professional discussion]. Only at an improvisational session is the range of possible topics absolutely open, extending to all existing disciplines, discourses, and vocabularies.

Improvising presupposes the ability to apply one's intellectual capacities to any realm of human experience. Everybody knows about frogs, but does anybody give attention and effort to thinking about them, except for zoologists specializing in amphibians? This is the point. We think that we know, but how can we know if we do not think? The majority of people never exercise their thinking abilities beyond the very narrow field of their specialty (it requires thinking at all). We may have had a passive, sensual experience of seeing, hearing, or touching frogs, but we do not have the active, intellectual experience of thinking about them, and therefore, we are not really self-conscious humans in the aspect of our existence, in relation to frogs—or in relation to trees and bees, for that matter. In relation to almost everything in the world!

To think means to conceptualize a certain entity, to define its general and distinctive properties, its place in the world, and its place in our life. What are frogs? Why do they exist? How are they different from lizards, lizards, and snakes? How do they feed the human imagination and mythology? Why did they inspire storytellers and Aristophanes? How have they been viewed in the past and in the present? What is their symbolic role in my native and foreign cultures? What is my personal attitude toward these creatures and how do they fit into my picture of the world, relate to my psychology and metaphysics, my fears and fantasies? We are not fully human if something present in our sensual experience is absent from our intellectual experience. We have to think what we feel and feel what we think, not because these experiences coincide but precisely because they are so different and one cannot substitute for another.

Thinking is usually regarded as a means to some people's practical goal. Technological thinking serves to create machines and tools, political thinking to create effective social institutions, etc. But thinking is a capacity that does not need any external justification because, more than anything else, it makes humans human. The question "Why think?" is ultimately as unanswerable as the questions "Why feel?", "Why breathe?", or "Why live?". The ultimate reward for thinking is thinking itself.





Collective improvisation is one way to immensely expand the realm of the thinkable and to re-live our experience in a conscious, discerning, articulate manner. All things that appear to be familiar, as components of routine knowledge, suddenly become estranged and decontextualized, become targets of inquiry and interrogation, potential objects of intellectual labor. Improvisation permits not only an estrangement of objects, but also an estrangement of subjects. People whom we may have known for years now for the first time appear in the existential, "liminal" situation of creativity. We do not know who they really are, as at the moment they are equally unfamiliar to themselves. Creativity is the most mysterious and intimate moment in the life of personality, and this makes improvisation a truly existential experiment and revelation about oneself and others. Usually creativity is presented to others in premeditated and genetically predetermined forms, as paintings, poems, dances - as results from which the creator has already distanced herself even if she is singing or acting on the scene. In improvisation, the mystery of creativity is revealed most intimately and spontaneously, as the self-creation of a personality here and now.

An improviser encounters an otherness and strangeness in the object of his thought, in the co-subjects of his thinking, and finally, in himself. Therefore, improvisation is not only a social but also an existential event, or more precisely, the rarest case of existential society, in which sociality and existentiality do not exclude but presuppose each other. Do we ever think together - not just talk about what we already know, not just socialize, but create a social event of co-thinking where each participant is as unknown to others as he is unpredictable to himself?

3. Improvisational Communities:

Distinctions between Professional And Folkloric Improvisations

Collective improvisation differs essentially from a traditional public or professional improvisation, which typically takes place in poetic readings or musical concerts and competitions. A professional improviser performs before the audience, which has a purely passive role, and he is opposed to it as an active creator. The audience can participate only in the first moment by setting a topic for improvisation. The act of communication here is incomplete because one of the participants acquires a privileged role and is divided from the audience by the stage. In a collective improvisation, by contrast, each participant enters a reciprocal relationship of questioning and answering with all the others.

The next question is, how does this collective and spontaneous creativity differ from folklore with its oral tradition? In folklore, the performer as a bearer of mass consciousness is not separated from his audience; he is one among many singers or storytellers. Improvisation indeed plays an important role in folklore because creativity and communication here have not yet been separated. There is no division between the creation of art and communication through art, between composing and performing: both are enacted in one setting, in one moment of time. This includes what can be called intellectual or philosophical improvisation, such as the dialogues of Socrates: creativity in the process of communication.

The comparison with folklore makes clear that the concert type of improvisation is the result of a cleavage of the initial syncretic creative community. Improvisational community has degenerated into a unidirectional communication from the creator to a passive audience. The professional improvisation, in which the performer is distanced from his silent audience, is a curious hybrid of ancient folklore and modern individual creativity. What remains from folklore is the immediate process of creativity amidst people, what persists from individual creativity is separateness from the audience. In Plato's dialogues, it is not only Socrates who improvises but also his interlocutors. This is the prototype of improvisational community that avoids the division into performer and passive audience.

It is important to understand that although the improvisational group resembles a commune, its communality extends only to ideas, not to bodies and property. It is in the sphere of thinking that collectivity is not destructive for individuals. Bodies and things are separated by their own spatial nature, a violation of their boundaries can lead to aggression and violence, as in the communal utopias of the twentieth century. The attempt to extend community to material, sexual, economic aspects of life may lead to those repressive excesses of unification that have triggered some of the most bloody conflicts, wars and revolutions of modernity. Improvisational community does not confuse these two spheres as was done, for example, in hippie communes where the communality of ideas was extrapolated to include property and sexual relationships. A human being must remain a full master of her body and material possessions, but ideas do not belong to her exclusively since by their very nature they are fluid and nomadic, freely travelling from mind to mind. Collective improvisation aspires to that kind of communality which never oversteeps the boundary of what has a potential and propensity for commonness.

Such restrictions on communality have not only an ethical, but also a historical rationale. In folklore, the same oral tradition is shared by all performers, and a single work of verbal art, impersonal and anonymous, belongs to everybody and to nobody. Such folkloric rules cannot be reproduced now in their original form. Collective improvisations, if they wish to be contemporary, must incorporate - not eliminate - the individual mode of creativity. The aesthetics of communality constitutive of folklore cannot fully prevail over the aesthetics of difference that is constitutive of modern creativity. But these two aesthetics have a potential to interact in such a way that com-

munity accentuates rather than destroys individual differences. The commonness of the topic, the unity of time and place, the equality in the conditions of improvisation serve to emphasize, not to efface individual differences.

At some sessions, different roles are distributed among the participants in advance, for example one might accommodate heroic aspects of the topic, another, tragic motifs; the third will modify it in a baroque style, the fourth in a romantic key, and so forth. The result of collective improvisation is a "post-individual" community of minds that presupposes highly individual contributions of all participants. Unlike folklores, collective improvisation is not a pre-individual form of creativity; nor is it a solely individual creativity, as in a concert-type performance. Instead, it is transindividual creativity that embraces the diversity of interpretations manifested in individual texts.

4. Why Writing?

Why is it necessary for improvisation to have a written character? In front of a sheet of paper or a computer screen, a person experiences the full measure of her individual responsibility as a creator. Without writing, improvisation tends to dissolve into conversation, exchange of opinions; that is, pure communication. To be truly creative communication must incorporate moments of privacy, isolation, and meditation.

The dialectics of these two factors, isolation and communication, is rather complex. Improvisations are conducted in several stages, in which the periods of speech and silence alternate, discussing and choosing the topic, then writing, then reading and discussing again, then (sometimes) jointly writing summaries of the discussion. Thus, creative minds are joined, disjoined, and rejoined in the process of improvisation, which displays the dialectics of individual and collective.

To a certain degree, collective improvisation, as a genre born in Russia, combines the experiences of public oration characteristic of the West and silent meditation characteristic of the East. It is writing that solves the dilemma of speech and silence. The silence of writing allows all participants to coexist in one mood, one mode of intellectual activity, while pursuing different interpretations of the same topic. In the community of writing, there is no division into subjects and objects, which is practically inevitable in oral communication. We know how one person's insatiable "will to speak" can easily transform an entire community into a submissive audience. Collective writing is a silent communication in which the unidimensional time of speaking (one speaker at a time) submits to the multidimensional space of co-thinking. No one's thought is imposed on another's until these parallel flows of thinking are fully matured, ready to be individually expressed.

Between the rhetorical orientation of Greek antiquity and the Far Eastern culture of silent meditation is located the Near Eastern love of *opsis*, literacy, and writing, simultaneously silent and self-expressive. The figure of a scribe and copyist is cherished and even sanctified in "bookish" Judeo-Babylonian, Egyptian, Islamic, Byzantine cultures, as distinct from the Western exaltation of a public orator and the Eastern cult of a silent sage, "Zen master," "yog." In Russia, with its geographical location between Europe and Asia, and with its cultural habits inherited from Byzantium, writing is also traditionally considered the supreme kind of intellectual activity, which may partly explain the preference for writing as it developed in Russian improvisational communities.

Writing is a much more intellectually obliging and binding activity than speaking because its result is immediately fixed. Unlike an oral utterance, the written word becomes "immortal" at the very moment of its birth. Thus the Russian proverb: "What is written by a pen, cannot be cut out by an ax." To write creatively (not pragmatically) in the presence of other people is a rather unusual and apparently uncomfortable occupation, especially as there is no chance to revise or polish the text (except for several minutes of purely technical editing at the end of the session). The presence of other people intensifies the course of thinking, since each word written is the last one; the process itself becomes its own result. The responsibility grows as writing must be completed in the given place and span of time.

An improviser is an intellectual soldier who has to fulfill his duty wherever he finds himself. He does not have the privilege of a general in choosing the place of the battle, the topic for meditation. He must be prepared to engage with any topic, to start an intellectual battle over any circumstance or facet of human experience.

As the acquisition of this nomadic way of thinking, the variety of ideas are spontaneously generated in improvisation that would never occur if participants had been working in the seclusion of their offices and had the support of many books, dictionaries, preliminary notes and plans. Many participants later confessed that improvisation allowed them to break through the stupors and impasses of their thinking and provided grounds for subsequent, more substantial scholarly or literary works. Of course, improvisation is not a substitute for the professional work of a writer, scientist, scholar, etc. On the other hand, no other intellectual activity (however fruitful it might be) can substitute for improvisation. Improvisation relates to other avenues of creative thinking as the whole is related to its parts. It integrates not only creativity and communication but also theoretical and artistic genres of creativity, private and public forms of communication.





5. The Integrative Mode of Intellectual Activity: Essay and Trance

Improvisation is an integrative mode of intellectual activity in the same way as that essay is an integrative genre of writing. The products of improvisation usually belong not to purely scholarly or purely artistic genres but to experimentally synthetic, essayistic genres. As I have already indicated, an essay is partly a diary journal, intrinsic document, partly a theoretical discourse, treatise, article, partly a short story anecdote, parable, small fictional narrative. The immediate result of improvisation is a highly associative but structured and conceptualized meditation on a specific topic that unites tacitly generalization, and imagination. An improvisation and an essay are related as the process and result, act and product, but both are integrative in their generic model. The integration of duality, conceptualization, and imagery in the essay corresponds to the integration of cognition, communication, and creativity in improvisation.

As was mentioned in the chapter on the essay, the integrality of this genre is of a post-reflexive quality. The three constituents must be consciously articulated, in distinction from a pre-reflexive mythology, in which image, concept, and fact are presented as a syncretic unity. In the same way, improvisation differentiates its constituents: creativity, communication, and cognition in contrast with syncretic practices of religious meditation and contemplation, such as Zen meditation. In collective improvisation, the topic is articulated differently from its interpretation; individual approaches are stated clearly, and participants are working separately on their contributions. Improvisation does share some similarity with various contemplative states, but here the object of intellectual contemplation does not dissolve into an all-embracing absolute. Rather, it is conceived in its absolute uniqueness, through a series of definitions and specifications. The psychological state of an improviser is not completely self-centered and self-enclosed but produces a tangible entity, a system of signs, a text as a part of the external world that is subject to national evaluation and discussion. Improvisation intensifies the experience of vertical and horizontal transcendence inherent in creativity and communication, but nevertheless it is not identical to a trance state. Improvisation has nothing to do with sacramental ecstasy, mystical agitation, or quiet resignation, which reset any objectification and analytic judgment. Improvisation is a self-reflective trance that transcends the boundaries of trance itself, making it an object of rational negotiation and communication.

Improvisation relates to trance in the same way as the *essay* relates to myth. The *essay* is the truth of an approximation to myth, not a lie of total coincidence with it. Improvisation is an experience of approximation to trance, not the exaltation of collective ecstasy, or quasi-folklore community, or a hypnotic and dreamlike state of mind.

6. Unity: Claims and Disclaimers

The practice of improvisation raises the socio-epistemological question of how one cohesive whole can be created spontaneously from the multiplicity of individual voices without resorting to the external will of one all-encompassing authority. This inductive "unity from diversity" contrasts with the more typical deductive model in which the author divides himself into separate characters and ideological positions. Both Plato in his philosophical dialogues and Dostoevsky in his polyphonic novels were unitary authors who produced the diversity of voices from the unity of one creative consciousness. The question is, Can voices be united from within, without the anticipating and dictating will of the "transcendent" author?

Only at the peak of the liberal development of individualism and at the threshold of a post-individualist culture can we consciously and cautiously approach this problem. When personality has come to full self-realization, it has no other ways to develop further than to give itself to others. This sacrificial task formulated by Fyodor Dostoevsky as an ethical imperative becomes a methodological principle of improvisation. The goal is to *negotiate oneself* in an intellectual community not in its syncretic elementary form that preceded the birth of individuality, but in a fully articulated, synthetic form that issues from this self-transcendence of a conscious individuality.

Thus "unity" as the basis of collective improvisation should be understood both deconstructively and constructively. In the very word "unity" we can detect not only its conventional meaning ("oneness, totality") but also the hidden disclaimer "un" which as a root means "one," and as a prefix, the negation or the reversal of the implied action (*undo*, "unknown"). Let the word "unity" haunt us with this prefix disclaimer (pronounced "an-ity") that problematizes the very meaning of unity. Collective improvisation is a small laboratory of such problematic integration that is both the demystification of primitive, folkloric unities and a prototype of some fluid communities of the future.

Certainly one should not expect from improvisations those literary masterpieces that are created only by the continuous and sustained efforts of an individual mind. As a rule, improvisations are inferior in their literary or scholarly quality to the output within established genres or disciplines. In the same way, there are no essays comparable in their value and grandeur to the tragedies of Shakespeare, the epics of Homer, or the novels of Dostoevsky. But this is not because the essay is an inferior genre, on the contrary, it integrates the possibilities of other genres, philosophical historical, fictional. The very range of these possibilities complicates the task of their complete realization because the discrepancy between actual performance and potential perfection is deeper in the essay than in more specific and structured genres. There are perfect fables and

sonnets, maybe short stories, but even the best novels impress us mostly with their 'colossal failures' (according to William Faulkner). Thomas Wolfe was the best novelist of his generation precisely because his failure was greater than that of other authors.) To achieve prominence in the essay game is even more difficult because it is generically so fluid and indeterminate and lacks the strict rules provided by the narrative structure of the novel or by the logical structure of philosophical discourse.

In the same way improvisation does not achieve the depth and breadth of individual creativity, the sincerity of personal communication, or the rigor of scientific research. Both essays and improvisations are forms of cultural potentiality that in every specific case, with each particular effort, remains unfertilized. Improvisation fails to compete with literature, art, science, scholarship.

But improvisation combines all these elements that, in their ideal combination, produce a work in the genre of culture itself. There are no words in existing vocabularies to designate a creator of culture. There are artists, writers, scientists, scholars, engineers... but at this point culture has not become the site or genre of creativity (we do not count political and financial management of culture, or educational popularization of culture, which themselves are not culturally creative). Such creativity in the genre of culture is the ultimate possibility of transculture thinking, which finds in collective improvisation its very tentative experimental model. The deficiencies of improvisational works reflect the unrealized potentialities of culture as a whole. The forms of the novel or tragedy, of treatise or monograph are more narrow and definitive than the polyphonic and poly-sophic orchestra that meanders in the ensembles of co-thinking individuals.

Collective improvisation is a microcosm of cultural activities where speech and silence, writing and reading are articulated in their difference and simultaneously compressed into one time and one place. That is why the process of improvisation is so intellectually and emotionally intense. The poles of creation and perception, writing and reading, reading and discussing, which in the symbolic system of culture are usually divided, delayed, complexly mediated, separated by years or centuries, are condensed into the several hours of an improvisational session, here and now. One cannot adequately understand improvisation without being an active participant in it. Reading the texts produced by an improvisational session does not provide a quite *ex aequo* impression. The main product of improvisation is the expansion of consciousness that may find its expression in texts written individually months or years after the session. The text, as a final result of an improvisational session, is only a way to the goal, which is collective thinking itself, an experience of intellectual brotherhood.

The texts of a given session cannot be regarded as self-sufficient products also because the integral work should be considered the totality of texts produced in the course of the existence of a given improvisational community. One page or one chapter of a novel does not constitute a separate work simply because it was created in one sitting and separated from another by temporal intervals. The improvisational community has its history, which is reflected in the sequence of improvisations that should be read like chapters of one novel. Only with the disintegration of the given community can its work be considered complete.

But the improvisational community can find another fate. Gradually expanding from generation to generation, it may incessantly integrate new individuals, communities, and societies. The collective improvisation can become one of the most productive forms of interaction among the intellectuals of the future. The growth of the Internet makes quite feasible a collective improvisation that will involve thousands of the most creative minds.¹

6a



¹ Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," in *After Philosophy: End or Transformation?* ed. Kenneth Baynes, James Schenan, and Thomas McCarthy (Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 1991) 55.

² In his influential book *Poetika russko-venezuel'skoy literatury* (Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya uchebno-izdatel'stva, 1977), Sergei Avtandilov articulates this cultural difference. As opposed to the Western intellectual who has the luxury of freedom of expression befitting to liberal ancient Greek oratorical models, a Russian intellectual finds himself in the position of the bare and hemmed-in son of the ancient Near East, who had to survive political oppression by delivering his innermost thoughts, not in open speech to his contemporaries, but in writing to an audience in posterity. This accounts for the gravitation of Russian culture, among others in Eastern Christianity, to the "mute word," while Western culture favors oral and visual models.

³ This is the task and the hope of my next project, the IntelNet. See Michael Epstein, Ellen Berry, "Transcultural Experiments: Russian and American Models of 'Creative Communication,'" New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, pp. 275-301. See also IntelNet home page <http://comm.cudam.vsu.edu/~IntNet/>



Igra, teorija i sudjelovanje

Razgovor s kazališnim redateljem Mariom Kovačem, glumcem Edvinom Liverićem i filmskim redateljem Zvonimirom Jurčem

Razgovarala Ivana Ivković

FRANKA: U doba brišanja jasnih graniča uloga unutar područja prakse izvedbenih umjetnosti, zeleni s vama razgovarati o vašem osobnom iskuštu, prihvatanju (ili ne) reputacije, nemirnih pozicijama i neuspjehu svog rada.

MARIO: Pitanje primjereno je zamršivo. Kaj ljudi čuju da seš pisatelj, pišaju: "Koji je film napravio?" A nakon mog sudjelovanja u TV komu, mnogi mi kažu "Hej, upro si."

EDWIN: Imam simeonisku iskuštu. Ja sam iz Rijeke i znam da možda nisu pedeset godina i postizati uspjeh, ali čak i u sigurni smislu neponovit. Ali nakon snimanja jedne reklame za crvenabojne pice, projekta iz Rijeke su me zvali i govorili: "Pa tobi ide!"

FRANKA: Edvine, glumci, plesači, režisera, predsjedac akenski pokret na Akademiji dramske umjetnosti?

EDWIN: Da, ali sad u fazi kada se moram odlučiti čemu dan posvećujem. Radih bih se malo povukao sa scene i otvorio pedagoškom radu jer me to ispunjava. Uživom raditi sa studentima. A volim i posebno selektivni predstava u sklopu Tjedna suvremenog plisa i Platforme mladih koncepta. Nakon toga u ZKM-u sve više dolazivam kao gozdu i mislim da je to album koji mi je bilo da bih se u trećem povuci. Kad je sam krejus u mre ovo kao teorema: gledao sam me kazalište kao na kolektiv dñi ljudi koji se okupaju za nešto što neđeš i onda žive za to. A onda se ispostavi da uđeli negdje u angažman i da to sve više podnosi nekovala hororna, pokretni traci. Scenograf radi sonografiju, kostimograf radi kostimografiju. Dobije se generalna proba kolim uz opaske "par da se ne zgubira, ne zaprije". Ako ima streme, stvar se poklopio i progovorimo zajedničkim jezikom, ali često sto loga ne dođe. To me na dini osoblja stvarno u kazalištu. Mislim da tu Zvono može puno bolju poziciju kao redatelj na filmu. Ispak na ekspresijskoj ekspresiji za film i drugi je značajno, dok se u kazalištu, ako se ne radi o projektu koji je sam inicirao, neko vrijeme bori, ali eftim često gubiš interes. Ako zista neko nije ni grupi ljudi koja se sastala zbog interesa da radi na tom projektu, onda tu više nema žena igre. Jedan takav kolektiv u kojem učinim raditi je skupina Traliki u Pejcu. Čuj sam sasvim vać. Narančivo da se može pojaviti dobar redatelj i dobar tekst pa ekspresivni. A to isti uvek ceplji u predstavi. Ovaj se kad ljudi ne smiju organizirati za to što radi, a kad radi za pleću. Da budem iskren, ja u ZKM-u nikad nisam odigravao veću ulogu. Nije mi dana prilika. I mislim ne mislim da je to nemirjivo, posljednjih sedam godina ja sam u temu vrlolik pekao, teško apotekar rupa na zidu, treći plan u bijelom kostumu kod Brezovca. Kad glumac u ZKM-u nasebno se uspije istaknuti. A i ono sto sam napravio tamo, kad to sagledam, ugleđujem se uloge nasale iz improvizacija. Ali me po čemu pamti u ZKM-u, vjerojatno misle pamte po Hamperu, ali to nije pravna uloga, već je stvarnost u improvizaciji. Nešto me vrijeme to bojelo, ali sad sam kaputirao. Ali radio sam neke projekte izvan ZKM-a. Na moje voljno zadovoljstvo radio sam predstave s Natasaom Lušetić u Exitu.

ZVONIMIR: Imam jedno pitanje. Kako te funkcioniše eviran Hrvatske? Jaku li gluma u kazalištu pod upovjerenjem kad god ne? Imat ćeteće ljudi i sad ti bisteš među njima za svoje projekte.

MARIO: To je televizija socijalizacije.

EDWIN: U principu ja nema situaciju ovdušenomšta. Mi smo glumići zastolčeni. Ti potpisli ugovor i cestari na angažmanu dok je živ.

ZVONIMIR: Ali to umre ljudi.

EDWIN: Da. To nije stimulacija za glumica. Ne postoje audicije koje su ipak nužne, bez obzira na to je li radi o repertoarskom kazalištu, bez obzira na to postoji li ensemble. Dobro bi bilo i da glumice imaju neki materijalni stimulaciju po zvezdi, stalo bi mu da igra što vise, da napravi što bolje. Kad je sam radio u Hali, sei su mi pitali "šta radiš?" I ja odgovarao da radim kao glumac, ali sv pitaš "od čega živiš"? Ljudi su mi ugovorili po projektu. Narančivo, van je onaj koji nisi i bolja placen, dok je meni ovduš dogodio da kad honorarčekam i po dvije godine da me plate za pojedinu predstavu.

ZVONIMIR: Kada će se to menjati?

EDWIN: Ne znam kako i sa to kada mijenjati. To je preveliko dinosauruskoj kojeg bi trebalo ljudi koljegom po gaju po krenuti iz poteka. To se nitko neće usuditi napraviti. Njeden od ministara kulture do sad to nije moreo.

MARIO: I da se usudi, to nitko neće biti mogi napraviti.

EDWIN: Reaktivni potencijal te se sigurno ne može promijeniti već vjerojatno polako i vremenom. Ali koliko vidim nitko ne dira u češnji grijebaju.

FRANKA: Kako u takvom uvjetima učiniti korak naprijed?

EDWIN: Kad sedi režimskim, jer najčešće možete sagledati shva kad imate vremensko odmak, mislim da sam najviše naučio na projektu 50%, koliko god da je ta predstava malo grla - za nas kao izvođača ona je time propala jer je nemo dobiti priku izvoditi. Od Nataše sam značio naučiti njevnu uživot. Mislim da je predstava stigla prečesto i na kniom mjesecu. Taj je projekt bio pogodnja za festivale, nego za punjenje Ekstave blagajne.

FRAKCUJ: Svi livočadi u 50% su profesionalni glumci, no predstavu sačinjava više nizanje vizualno dominantnih scenskih alika nego glumska igra.

EDVIN: Nosteš danas ima tendenciju k angažiranim i visualnom izražavanju, a kazalište kao takvo je manje zanimljivo: to se već dalo rezultati u 50%. Ono što je mene bilo fantastično u 50% je niskustvo da možes da se na sceni i ne čini niti senzacionalno i teatralno. Dospaje, tanjalo. Zato se predstava i zove 50%. To je u 50% energije, trash na sceni. A ja sam spoznao da to mogu. Da mogu da se na sceni i samim stilom i gledati u publiku, a da to bude intenzivno. Kaoš, koji sedi igram, trikuč, trik i 50% apsolutnu koncentraciju i pružnost na sceni, ali Kocia, odnosno buchu oslikaju drukči pretpostup. No, ne želim previše govoriti o buchu jer od njega bivem posljednje dvije godine, a tuđih, osim što je mrežda i kolekcija scenske estetike, on ja i način života: mnogo više od onoga što se kaže vidimo na sceni. Međutim da bi dovezek barem deset godina trebao biti u tome da bi o tome mogao govoriti.

FRAKCUJ: Mano, tražiš su te neodgovorno da dodes s jednom svogom predstavom u Sloveniju, na što si ti ponudio avoј rad s Novom Grupom, a ne neku od profesionalnih predstava koje su režirao.

MARIO: To je bila neozbiljna ponuda u stilu "polačaj jednu, bilo koju od svojih predstava".

EDVIN: Znači kupuje se istaći "Mario Kovač"?

MARIO: Da, ja i imam osjećaj u zadnjem vremenu da sam postao iscel, da se iznajmljujem.

EDVIN: Ču, sad si ušao u "manastar".

MARIO: Za to sam mi školovao, to sam diplomao. Od početka Schmitza Teatru je otvoren uživo Andrija Marholja, koji mi je posebno drag, da je uživa sveće alternativne da postane ministarstvo. Nastavio, ne radići kompromisa pri tome. Nasavoj da sam ja za uime i kvadrat prograna. Kad god me ponekad oduvuk, Teatru da mi ne ubude provokativnim stvrdjavanjem da je kerne oduš. Ali idem i nadim oduš. Pokušam puno u profesionalnim kazalištima jer me zove i to je svje mudrost loga. Ja nikada nisam otišao u kazalište i rekao: "Sjedi, nudim vam to i to, uzmeš me". Oni su me zvali, a neko mi je logičnije nadis to za što sam se takošio: po paralelno učiti sa avojom Novom Grupom, bandom i na svim projekcijama sa zemljom, niko hvata da sam umjetnički čet, pa se učitavši radom na velikoj traciči kroz sto sam dino preje fakulteta. Mislim da od ministarstva uveć možu nulti pokupeti. U njegovom slučaju, ako napravim lošu predstavu, a i to se dogodi, da zatvorim, ešak upoznam super ljudi. Trudim se ekonomski, to kako poligon za niste drugo. Edvin je spomenuo način rada u kazalištu. Ja sam čovec asazne na Slučaju Hamlet pni put da se slobodne ruže jednog scenografske i kazališno-grafski filma obložio o glavi. Do sada sam volio svaki divotu držati u svojim rukama. Od ovih sedam dozadarskih profesionalnih predstava, ja sam u pet bio sam scenograf. Često sam sam odabran ili ešak nudio gledalu za predstavu. Kad je uvegnute pokrajini jsem, znas što ćeš dobiti. Zbog ovog isključive odložice sam ponovo sam radio scenografiju na svojoj novoj predstavi.

FRAKCUJ: Je li postojao trenutak, u kojem si mogao odobriti ponuduvaču rešenja ili si tu ogrančen činjenicom da predstavničak neće u okviru kazališne kuće?

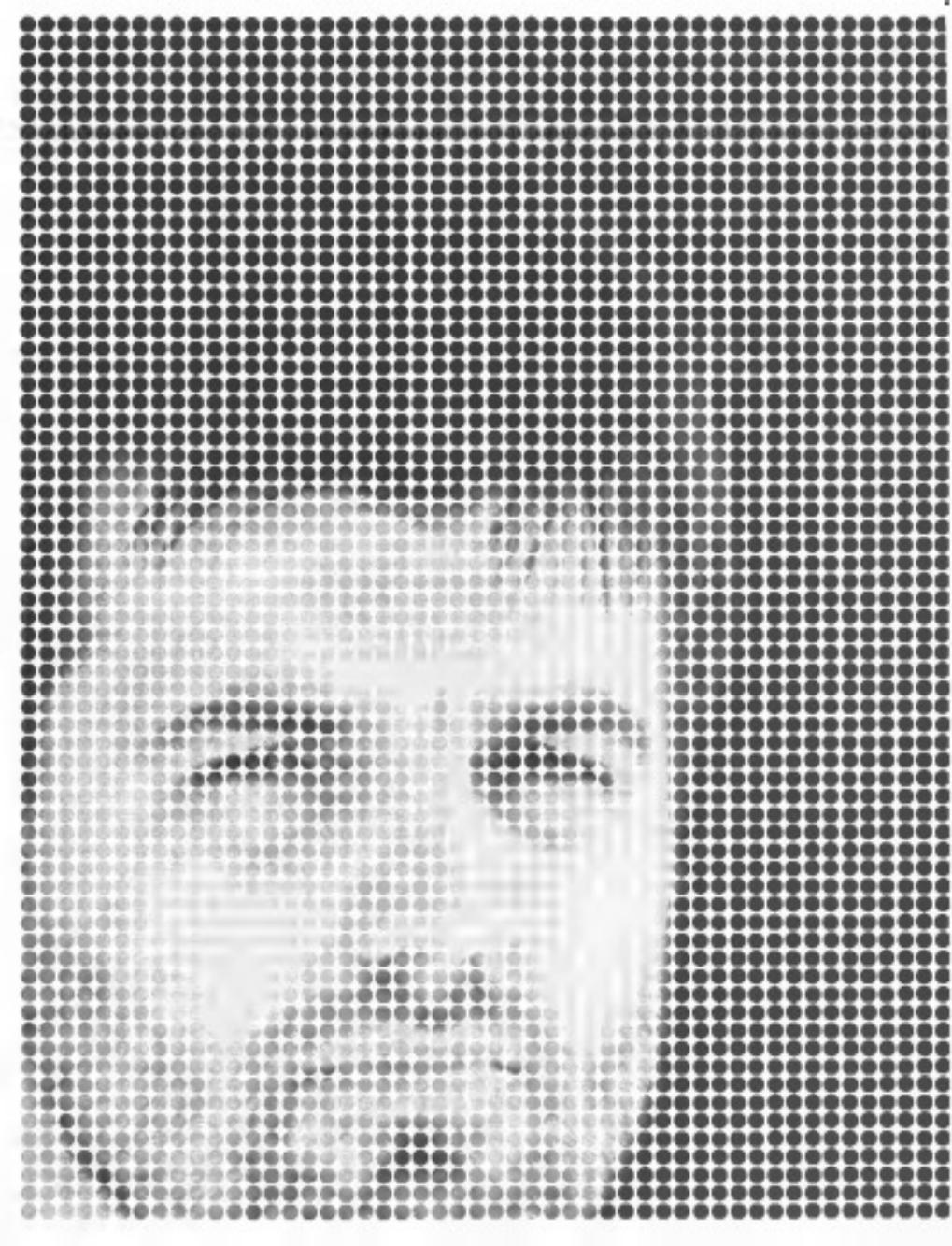
MARIO: Ja sam mogao reći ne, ja jesam zeleo napraviti loru, faktički svjeti unutar kojeg se zvuče obrazci ponozanja koja volimo u našem društvu, ali možde u izvedbi pomalo drugačije. Predstava se bavi tematski: a to je medj koj je uvek trud bio tipa: Govor o prime time programu, od 20 do 23 sata navečer, koji nam danas nema određuju koliko smo živjeli. Jer češ u tom terminu vidjeli film Nindo kompjut, a ista pola dva u noći moći da vidjeti Hamleta Kennetha Branagh-a. Taj prime time termin je svojevršna alkinovica. Evoluiranjem je projekta rješ, ali u periodu eksperimenta ju skidnemo i mijenjam u promatrali. Zapravo puno čestice promatral nego da propodje. Ako radim u mainstream kazalištu, u okvirima neke institucije, moram i zastati isti oporekanih time kako ih i privatni klinika ili publike ili neće ni jedni ni drugi. Možda li se dogodi da nepravilno predstavu u kojem je jako zadovoljni pa da gra deser putu, kao spomenuta 50%. Meni najdraža moja predstava Suchij dan u AT&T je najmanje gurali.

FRAKCUJ: Ta je predstava možda i najbolja tvog neprofesionalnog projekta.

MARIO: Odešao neglazba. Mislim da sam tu skoro po vremu prenio model po kojem radim sada u Novom Grupom, a prije se Schmitzom. Mame odabrat bikat Žanne Merleške koja ima ost straniču i napravila predstavu od asti i poi koja je ava u tim hodovima, napolacanjima. Koja na trenutku govor filmekim jezikom. Ali da se ne zacemiranjem u to nekon tog sam uzeo projekt Kocia uloga koj je neštočno mreža nego predstava koja sam napravio, ali je nagrana i naglašavanje. Igrao je tlaščes i sam put u Splitu u pola godine, a to je vrak broj za bij gradi. Taj me je projekt privukao zbog svog aktivističkog aspekta jer je govorio o nedemu što se dogodilo, a pred čime smo evi mi zatvarali obi. Pokušavali banalnosti, raditi stvari koje su mi zanimljive, ali i projekt poput ovog zadnjeg. Je li bio za sve? gdje sam li sam dan u zgoditi da zemljiski oduševim svoj dio posla: sklopaši sam se četiri godine za tei posao pa zelim vedeti kako ce to funkcioniši ali se ne radim oči koji je veći od života poput Sudrueg clara u Slučaju Hamlet u kojmu sam želio roči sve. Mislim da sam u jednom rešku puno i u drugom skoro milja. A ešak se u izvedbenim Slučaju Hamlet dogode zanimljosti, a to su detalji kada glumiš uđi u komunikaciju sa publikom. Prvi neštočno zvezbi docuviđen "kazališni judi", oni docu u našim očekivanjima jer poznaju redatelja i glumce glumaca, ali kad im je mikrofon pred licem i kad emaju nici što god žele i time predstavu usmjeriti u drugom smjeru, zabilježuju se.

FRAKCUJ: Može li publike uistina promjeniti tipak predstava. Ili je njeđ samo o tingiranoj slobodi?





MARIO: Sveten Mokrovic koji igra Ika Vodicevo ima slobodu odluke. Na jednoj je izvedbi komentari direktora da Hamleta boli sice nego neve da ubaci cijeli pozadinski monolog i kada 'hvati' to je sve za danas? Mnoga su ljetke preste da smo mi mali svoje ljudi u publici, podstičujući da ti ljudi govore točno što ti ste mišljeli. Mi smamo jednu osobu u publici, Mirenu Mijurec, koja je jasno naznačena kao lik i nastupa kao ik. Sve je drugo imprevizibilno, iako nekad funkcioniše, a nekada ne. To je okutivo kada sam imao i u Schmittu, gdje sam upravo ja najčešće bio u ulogu katalizatora. Neam igrao glumačke uloge, nego voditeljsko. Publica jo nekada žive, a nekada podbacat tada ne možeš netu.

EDVIN: Volim čuti da publica ček nekog jer je manje vec pocelo zabilježivati ko što sve manje ljudi kojih dolaze u kazaliste delujuće sudjelovali u njemu. Njegova je to ponajstariji tip "ja bih tu pasivno odjedao i da mi nemoj (lep) i (ugodno)", ljudi sve manje vole biti uključeni. Bio manje žula mislio li govoriti.

MARIO: To je u jedne strane legitimno. U Sjajnom doboru primjerice Svetlen Mokrović ulazi u pebilku u lik majmuna i zica ih cigarete. Ali ljudi mu ih se ne usuda dati jer si postavljaš pitanje što bih ja sad tu trazio napraviti da ne spisujem grupi scici svu u publici gledaju i meni je je gumeš posao mera i ja moram i nekorisni glumca i napraviti ono što se od mene traži. U Alavanju publici upravo referisali i banatsku svjetlost u liku i u se na trži interakciju dresirano, ali takođe obvezno istaknuto. Mi se na balirno dovoljno trazim, ja sam i sad doz pretrata za to u Službi Hamlet, ali najčešće to od publice ne ne tražim. A i za vesrah je potrebno dvoja raspodjeljena publica i raspodjeljen glumac. Ja sam glumio možda sedam izvedbi Službe Hamlet i mogu reći da su doye u tom pogledu bile uspešne, a pet nje. Kazaliste je jedinstveno kada mediji, njegova realnost. Jer ne možemo se ni takmičiti ni u teatru ni u filmu, ni u MTV-ju u specijalnim aktema, ali meni žive ljudi i ja ponosno osjejam veliku potrebu da to eksplicitam, da dojeku gumeni taj mikrotlon pred lice jer mi se to neće desiti pred televizorom. Televizor ga ne piše. Ti možesi samo pretreci program, ali i na drugome je ista stvar. A u kazalistu se ponakad treba pružiti i ta mogućnost. Radio sam Kralje Libuša kao diržuću predstavu, mada to nije dečij teatar - dečci uopće nemaju problem s time. Djece nemaju ideju da su dobla gledali nešto što ih se ne žele. Tada se ujutru zasto sam se jo uopće kao dečju zaljubio u kazaliste. Jer sam mogao vikati da me doye taj lik predla mnom, nesam razmisljavao o glumcu. Glumci nisu političari, nema ik. Meni je kazaliste i daje celulo igrati. Svakla casat faceti koji je kazaliste bavil, ali i dečji nevjele voljni kazaliste u kojem se izgubim. I to mi se, uz sve manje ih predstava, dogodilo jedino u Sudjelju danu u Alaverdu, kad govorimo o predstavama koje sam napravio u okvirima kazalinskih kuća. S ostalima u principu nisam zadovoljan, ali stojim isti njih jer, iako je neuspjeh, moj je neuspjeh. S druge strane Imam Novi Grnčar unutar koji shvatimo redim ono što želim. I to je onaj timak red koji je Edvin spomenuo. Tu nema zarađeno, svih gudimo novice na tim projektima, a ne tražimo finansijsku priporuču institucija, nismo niti registrirani. To je deset ljudi koji su moja druga obitelj. I to je onaj dio kazalista koji je nema evina najbitnije, a to je mid na sebi. To je mjesto gdje jo mogu izdati na pozornost novinarima a ostalih deset ljudi gdje se ne potpisujem kao redatelj jer nisu cijela ansambl. Iako u precesu radja ja možda nevjele utjecajem na taj segment, ali nisam jedini. To je ono što mi veseli, a rad u kazalističkim kućama dubljevam kada jedan postav koji volim i koji radim radi od podloge po frizerskim saloniima ili tržnicama. Ja bram teatrove koje radim i mnogo sam više stvar odbio nego što sam prihvatio. Mogao sam biti nevjaglački redatelj na Dubrovačkim ljetnim igrama, ali čin mreže radi teatru kojem nema ne pruži, i to me naredio na zanimanje.

EDVIN: Dostala smo jednu zanimljivu temu: nade takmičenja s televizijom. Ja sam sada s buforom dobro priku nadir u metodici koja trenutno vrjeme na slavim drugačije nečin nego pa bi mediji trebala da se. I putuju je da li se mi danas moramo uopće suprotstaviti kao kazaliste televizijskim medijima? Možda li Zvone možeš nešto ipo o tome iz pozicije filmskog redatelja tako malim da je to stvar odgoja. Čovjek treba naučiti da je ovo kazaliste i da su mu očekuju branu i boce MTV-a, već da može pogledati i budut gdje se u četvrtdeset i pet minuta svoditi pomorski tek za koji mreže.

MARIO: Pogotovo je zanimljivo to da li na kazalističkim radilima radiće s glumcima trošeci vrijeme na pripreme prema snimanju.

EDVIN: Moje okutivo neda na firmu nije takvo. Ti si prvi redatelj a kojim sam imao pravo prije snimanja. Nazadost. Meni i ja smo okupili česta nekon promjene scenarija.

MARIO: Međim da radim s glumcima preduvrijat za rad na filmu.

ZVONIMIR: Zato i ja sam poslovno pitanje kada će se aban mijenjati. Međim da je hrvatska kinematografija jedinstven služaj, može postoji još samo jedna država u Evropi gdje ministarstvo kulturne politike dodjeljuje čakonski budžet. To je bio služaj i s mojen filmom gođe nam je dodjeljeno tri milijuna kuna i mi smo film novčanim pokreti plaća i sve traživimo. To ti dešta dramnu slobodu. Teži države, odnosno porezeni čovjekovi, da su taj novac i tine moraš objasnjavati finansijerima zašto će finansirati taj film. To se nastavio radi u nasim studijskim i kod nas. Ali ovde, što mi naredio odgovorni, nije još nazivana uloga producenta u smislu da ti on zadaju okvirne mreže. Tako da sam ja imao potpunu slobodu u svemu, bronju glumaca, pa i prije, jer sam scenarij odobrio četiri dana prije snimanja. Veliki ljudi u kamere također sam ja odobravao. U sublini ja sam imao ovaj wonder-jenz. Nenove, većas film je ne, on je moje odgovornost, ali meni odgovarala neda s tom vrstom rizika. Tu se ja najbolje osjejam.

FRANKOČIĆ: Na kako zakidati kritički odnos prema vlastitom radu u takvim uvjetima?

ZVONIMIR: U toje je situaciji nužno štamog sebe konstantno pripravljeni s judicima, crnima a kojima zadi, o tome reagovati. Da ne upednos u zamku gdje s se stvar same događaju.

EDVIN: Postoji opasnost da se uljutčiš u toj situaciji. Kada se više ne borit za mesto, to je pomalo opasno.

MARIO: Zato je s Novom Grupom odbranj ponude da nasi udome. Dobit smo ponuda od par kulturnih centara. Ali ja sam uvijek imao bio stish od utječljivosti. Ja mogu povećati, zbor obitelji, raditi da zastavim novce. Ali ova moja cesta slobode, ono zbog cega se bavim kazalištem, graca lud i koliko radim, tome ne dozvoljavam da se utjubi. Vido sam grupe koje su dobile prostor, odredile stalne termini probi i slake.

EDVIN: Čak i ljudi kao Jérôme Bel, Mana La Robot i Gilles Jobin, koji su se pozvali devedesetih s novim pristupom plesu i teatru, takođe su se stabilizirali da je npr. Jérôme Bel postao sveobuhvatna institucija u Francuskoj. Ono protiv čega se boriti i zbog čega je činio to što je činio, postao je on sam. On je Jérôme i toga je svestran. Dobro je svoje mjesto, svoj status i radi se s mlađi korognosi u Francuskoj referujući na njega. Ili mu se suočavajuju. U sistemu kada sto je nista, a koji je crtan kada je u pitanju zaštita plumača, kada što ti kažeš 'wonderland' u njemu se poprotovo treba plaži.

FRAKCIJA: Da li je tvoga reakcija utjecavanje na projekte u kojima radiš kao redatelj ili producent?

EDVIN: Ja sam se slučajno ušao u svu to. Često sam imao priliku raditi na predstavi i promatrao rad redatelja s pozicije glumca, a kad god sam bio u nešto suđenju, ograničavao sam se na rad na vlastitim ulicama jer ne bi bilo upotrebljeno u sudi koncept i metoda. Prema predstavi Prison iz brodčeg života rebarac sam još kao student 1994. u 87D-u. Za režiju Eva Braun inspirirao me Dario Lorenzi. Ona je uzbog koja sam počeo postaviti tačku na scenu. Učinio mi se da je nepravedno zapostavljanje. Vido sam da mnogi glumičari imaju iste probleme kao i ja kada sam radio u Akademiji. Malo sam da joj mogu pomoci da pokrene sve što posjetuje. Deleša se svi pojave austrijski teatralnici ljudi i da im se ne prudi priča. Dobar primjer je Mirjana Smrdić - edilina glumica koja kod nas nije nikada zapoznata. Eva Braun sam radio ekskluzivno zbog Darije. Kada sam probio teatral, vido sam nju na sceni. To je bila "glumčacka" predstava. Tu je rođena supruga, a 96% predstave leži na glumci. To me najviše zanimalo.

ZVONIMIR: U tomu i jest tvoj rad kao redatelja, to što si odaberao nju.

MARIO: Sjajno je stvar okušati se u maličkim ulogama unutar među kojim se bewmo. Reduju, nemaju, nemaju volim, no volio bih se da glumiči u jednoj preostovi filma. Ne bri redatelj, nego se posveti svom liku. I tako mi je zao da nisam dobio priku radi se Zvonimirovićem. Želim da nudio drugi mene radnju. Glumio sam kao kinac, ali tada je to nešto drugo, a drugo je kada imas sklanjanje, a koncentrisan se samo na jedan mali segment i gledaš što to može spram osjećaja.

EDVIN: Da, to je izvrsno iskuštevo. Jo sam na Eva Braun naučio više nego što bih naučio da sam bio na sceni. Ali ti si Zvone sačuo u priči napraviti jedan slot - igrač ceš u predstavi B&D-u, koja se radi po tekstu Ivana Baška

ZVONIMIR: Zanimi me noci se s druge strane jer želim da, kada se opeti vratim svom poslu, imam što bolju komunikaciju sa glumima. Ne mislim da se moramo mitski jednako, ali zanim osjećaj kako je u drugoj ulici da bin karanje boje mogao primiti neke male drugima. Drugi je izazov upravo taj da vidim koliko ja mogu funkcionišati kao glumac.

MARIO: Kada rediš u instituciju, poneki put postoji teži prishak 'da ne propadne proba'. Ali kad smo se umisli i jednostavno moramo atmosferu koja omogućava rad, volim sjesti i popričati, možda se tek dostašnu predstavu koju nismo. I njegovim se da su mi kao glumcu to bile super probe. Time se zadržava kontinuitet promjeljenja, mada se nema dojem da se radi na predstavi. Dobro je kao redatelj imati sposobnost prepomati te trenutke.

ZVONIMIR: Budući da sam odbacio ovajnovi deven da prije počekši smrštanja, mimo sam se prve dano snimanja, no zadnj mi je dan bio tako zao što smo završili. Ali važno mi je i u tom zajedničtvu zadržati neku kritičku distancu prema radu drugog. Britan sam što mogu besta lude s kojima radim, ali naišao je logik da sebi uvek volim dovesti u mala ruk da još jidrom promislim sa tim ljudima zato.

MARIO: Tu je nužno silencij.

FRAKCIJA: Koliko na vaši nad utječe teorija koja probi lokalitete?

MARIO: Nemojam da je u našem preverljivom prekusu, zbir teorijski diskure mora postojati. Ja prenjam da bor treću tekotinu u Frajku ne mogu prati. Ali nemam problem s time. I u svom tom broju besede možda nici jednog Matthewa Oculista koji formalistički pristup crncima čime se bavi. Zastavljanje od teorije je u našem društvu zastavljanje od drugoga. Ja sam suočavljeno nešto nešto za Frajku i ljudi su mi automatski svrstali 'B' njemu.'

FRAKCIJA: Ti se Edvini sed nekad u poziciji da se beriš butoh tehnikom s aspektima i teorije i praktike, a i producenši samu predstavu.

EDVIN: To se nekako podložio. Teksto je pisao o butolu, a da to ne prodiš u priči. U toj tehnici nije moguće doći na radionicu i gledati druge ljudi raditi, nužno je sudjelovati. Moja je nemjeru silencija tu metodu u daljnju radu, u to mi neki radnici čine vec sada u radu sa studentima, samo to ne imaju.

FRAKCIJA: Spomenuo si da ti je važan pedagoški rad.

EDVIN: Na Akademiju sam došao prekvaka počet i to mi su učinio kao dobra prilika za jedno novo iskuštevo, no nakon par godina osjećaj sam se stradno ispriječio. Studenti puno frate i uvek osjećaju kada mi spremam, kada si umorni ili loše vojci. No sadni, nakon nekih šest godina, dobivam feedback. Jedna generacija studentova u kojojsem sam radio vec se ne razlaže na sceni zbijedno sa mnom i dino je kada osjećam da se razumijem, razmišljam isto ili ne. Komunikacija je uspostavljena. Volim vjerovati da je oštalo nešto od onoga što sam ih učio, da se zagrijavaju prije proba, da vide tjele kao

Instrument

MARIO: Kada neš još uvek počeo određeni otpor prema tome. Ja se trudim zajedno zagrijavati s glumcima. Gubitak interesa kod nekih nije uvažavan samo godinama, ali često je.

EDWIN: Nužna je otvorenost, ne mlađak. Ali ja osobno ne verujem da se može karloži i zatim ući na scenu. To se osjeća. To je mjesto kolektivne energije. Ja sam imao stice raditi i s Nežicom i s još, per ljudi koji su shvatili politiku za tom pripremnom prije predstave.

MARIO: Za mene je idealno kada izvedba postigne njuš. Kada je zajedno, a i sviatko sam prešao sve zube produžiti svoju pokušu. Stvar je pristupa, da svakog sebe shvaća kada do te cjeline. Kad to uspiješ, dobiti, to se osjeti, to vise nije samo prepoznavanje te priče. U kazalištu su pred nama ipak živi ljudi, to nije film što bi.

FRANKO: Koliko je bitna neopečaju u medijima? Sedam smo prisiljeni slušati o Mariju Kovacić od ljudi koji nikada nisu vidjeli niti jednu njegovu predstavu.

MARIO: Možda je primjera u jednom trenutku, a krajnje to ide u tvoja kontrola. Svi je krenuo od Schenckovih unutrašnjih kugli se i jedno božav medjum i slikom koju stvaraš. No kako te mediji prihvate, tako te u jednom trenutku odbacuju jer jezikom nove, zamisljavaju temu. Imamo za mene u ovom trenutku ne opterećuju me. Zabavno mi je, ali pokusavam ne gledati na to kao na mjerilo svog uspjeha. Nikes od neispunjene stvari koje sam napravio nešto čini po cemu me pamte. Oni su izvori diktirani nekog rukovognog "Mariju Kovacić", a ja se volim vezati s tim i kći u suprotnom pravcu. Nužno je doza semiorionja. I zato kad od mene očekuju neku strastno alternativnu izlazu, ja biam komad koji je savrem voditelj. Zato što to volim. Ne mogu reći da mi poslovljivanje u medijima nije običio neka vrati. Ljudi te primještaju i pozovu. Nasložit, malo da moji nebolji radovi nisu pograđeni i su bili na margini, a radovi koji su imali jedno kvalitetno prepoznavanje bili su eksponirani. Kod nas ni ne poziva aparat koji kršiće prepoznavanje jer da on protiže, ja ne bi tako puno radio. Tu je i prla oko akademika koji je svima zanimljiv i uvjerljiv sam da će ujedno biti označavan kao "mladi i kontraverzni" redatelj do svoje četrdesetosti, bez obzira na to što i kako radio. Ja radim kazalište krozko bih i sam volio gledati. Ne očajam se manje alternativnim alia nešto od predstava koje sam napravio prošle populaciju. Ponekad volim čitav i govoriti stvari koje se od mene ne očekuju. I tu je prepoznavanje. To mi može učiniti život zabavnijim, ali na kraju se dočekat zatvora u svome mala četu misi i radi ono što jest, a s međusobnim slikom sebe se pogradi.

FRANKO: Pitanje autentičnosti zanimljivo je postaviti i tebi, Zvoncu, itakući u vodu broj pratnja dokumentarnog filma

ZVONIMIR: Ja svoja dokumentarna filmove ne dobijavam kao strukno dokumentarne. Factum je dokumentarne kuće, ali ja duž svog slijedećeg projekta predviđam da se producent predstavi pod imenom Factum-film. Nije mi zanimljiv proces rada na dokumentarnom filmu - nad nešto što je izvrsno zanimljivo poput kuncelata koji nisu okružujući povijesnu temu. Naravno da se i tu može biti kreštan, ali tu uvek nekoliko u, naziv: posredovanjem položaja prema objektu koji snimaju. Filmovi koji sam do sada napravio, tako se izražavaju u dokumentarnosti, to naj. Ja filmove volim smatrat urednicima u njima. Ne vidim drugi način. Uvijek želim promisliti, domaćim taj odnos uredniku mene i nečega. To nisu eseji, eseji podizanjuju me neko delikatno nemisljajući, a često mi se čini da je film malo smršava umjetnost od ostalih i da ne pruža dovoljno mješta. Dak, mi ovajm trajnjem, za neku veliku analizu. Ono što mi je vrlo bitno je da proces koji u tom proizvodu izade na vidjelo velja, da je film zanimljiv da, sasluši u svim suslicima u mješavini.

FRANKO: Što je s igranim filmom bilo si animiranje upravo zanimljivo?

ZVONIMIR: Činjenica da sam odbacio scenarij i krenuo spodređen pred samu animiranje nije baš tako neustoličljiva. Dosta često ljudi krenu u animiranje bez scenarija i uz zanimljive glumice. Preto počevši smršavanju probitao sam ne takozvanim "žutih" knjiga o problemima drugih redatelja na animiranju. Znači sam da cu imati problemi i nisam to smršavam niti poskorim. Naravno, puno je lako gledati na to post-filum, ali kad smo krenuli bilo je teško. Film je kolažiran i nalogi trebaju biti utvrdjeni u promjeni tijekom rada. Nisam elkar koji može probogati plitno u bijelo i levanati sam iznova.

FRANKO: Ne, kaš redatelj, ti si u poziciji da donosis odluke.

ZVONIMIR: Ja želim imati punu odgovornost nad svim projektima, i za dobro i za loše u njima. Ne volim zaostatne mreže pod sobom. Želim dovesti u opisanost svoj rad i nečin nemisljiviju.

FRANKO: A glume?

ZVONIMIR: Glumi sam u nizu studijskih filmove. To mi je sklasno zanimljivo. Kada krenem raditi nešto, pa tako i ovo, volim krenuti u to s pitanjima na koja će dobiti odgovora tijekom samog rada. Što na kraju. Ovo je prvi put da cu rediti u kazalištu, ali projekt je specifičan. Sam je tekst Rebreško želeni zaborav poeziji i pomalo sam skepihan. Za sada se tu još nešto uspije za nešto uvrhati i to me intrigira. Zanimaju me procesi nešta koji čemo probi. No, ako mi je važan taj proces, pokusavam se staviti na poziciju publike i bitno mi je da je i taj završni proizvod dobar. Činjenica da smo mi izvezli redak zajedno, nela ne знаči gledatelju.

Dva tjedna nakon našeg razgovora Zvonimir Jurčić napušta rad na predstavi Rebreško kao zeleni zaborav obnovio je na filmu. Nastavljamo razgovor.

FRANKO: Kako si se osnašao u tež potreboj fazi rada?

ZVONIMIR: Nešto radia s B&D-om usadan mi je odgovarao jer smo krenuli od tjelesa, od pokreta, a ne takstila, kao jednog temelja nešta na problemu. Odgovara mi kada tijekom rada čitavim značenja teksta.

Ivana je radila s njima i, da sam nastavio raditi na predstavi, vjerojatno bih inzistirao na direktnoj komunikaciji s njima ne spori tijekom izvedbe. Ne naravno proprijeći njezine intencije, već tražeći performativnu vrijednost tog teksta.

FRAKCIJA: Čini mi se da si nadu pristupio i kao rečitelj i kao izvođač.

ZVONIMIR: Ja to vidiš kao jedinstveni pretpis. Naravno, osim je od nas da sobom donio iskustvo, odnosno svojstva rada, već jošem recitaju i učim učenikom stvar u svojoj glavi i to pružati na ljudi ako želite.

FRAKCIJA: Razgovaram s tobom o radu, točnije početku rada na predstavi koja je sada pred premierom, mada biste u izvedbama, nećemo vidjeti. Čini mi se da je intenzija za proces nastavljanja postala ponosak čak i veći od interesa za završni proizvod koji možemo pogledati u kinu, koncertu, galeriji.

ZVONIMIR: Montiram, "upakiram" film se i daju može pogledati, no među, kao što je DVD omogućio je da gledatelj vidi nekoliko mogućih završnjaka filma, čuje glazbu konzervu u filmu, vidi dokumentarac o nastanku filma i gleda pojedine scene uz komentar redatelja.

FRAKCIJA: Omogućuje li to autora filma bolju komunikaciju s publikom?

ZVONIMIR: To svakako povećava transparentnost cijelog procesa i ponosak omogućujući gledatelju donikeći slobodnu manipulaciju filmskim materijalom i time obara put k nekom novom životu tog materijala. Film nema mogućnost kazališta u kojem je svaka izvedba drugačija od one prethodne.



Play, theory and participation

Interview with Mario Kovač, theatre director, Edvin Liverić, performer and Zvonimir Juric, film director
Interviewed by Ivana Ivković

FRAKCIJA: Now that the boundaries between different roles in different phases of performing arts are dispelling, I wish to tell you about your personal experience, about your acceptance (or rejection) of reputation, about imposed positions and the reception of your work.

MARIO: The question of recognition is interesting. When people hear I'm a director, they ask "What film did you direct?" But, after I participated in a TV game show many tell me "Hey, you made it!"

EDVIN: I have a similar experience. I'm from Rijeka and I know you can work for years and years and achieve a degree of professional accomplishment, but you remain unknown even in your own community. It's only after I appeared in a soft-drink commercial that friends from Rijeka called to tell me how successful I am.

FRAKCIJA: Edvin, you act, dance, direct and teach stage movement at the Academy of Dramatic Arts.

EDVIN: Yes, but now I'm at a point in my life when I must decide what my priorities are. I'd like to take a break from the stage and concentrate on educating because I find it fulfilling. I enjoy working with students. I also love working as a selector of performances for the Contemporary Dance Week and the Platform of young choreographers in Zagreb. Unfortunately, I perceive my work in the Zagreb Youth Theater as a money-making gig and I think that's the warning telling me to move out. When I set out into the theater as a teenager, I saw it as a collective act of a group of people that gather because of around something and then live to make it happen. And then it turns out you get an engagement somewhere and it all begins to look like a factory, a continuous assembly line. The set designer does the set, the costume designer does the costumes. You receive your costume at dress rehearsal with remarks to "be careful not to create or soil it". If there's luck, things come together and we speak the same tongue, but it generally doesn't happen. That does not make me particularly happy in the theater. I think Zvonimir is in a much better situation as a film director. After all, it is he who assembles the crew for the film and keeps it working together while in the theater, unless it's a project you initiated yourself, you fight for a while, but frequently you lose interest. If it is not a group of people that meet because of the common interest of working on that particular project, then there is no passion of playing. One group that I enjoy working with is Trafik from Rijeka, which I co-founded. Of course, a good director or a good play can appear and make the team come alive. And that is always felt during a performance. You can feel when the people on stage

are enthusiastic about what they are doing, or when they are only doing it for a paycheck. To be honest, I have never played a bigger part in ZYT. I was never given the chance. And although I don't think it's a result of anyone's intention, the last seven years that I'm there, I always play the bit part, the 'hole in the wall', the third man in a white costume in a Branko Brzozovic production. As an actor, I never got the opportunity to express myself. The better parts I did do there mostly originated from improvisation. If I'm remembered by one role, it's probably the one in 'Hamper' which was not written, but created from improvisation. It used to pain me, but now resignation has sunk in. I did have a chance for some projects outside ZYT, though. To my great satisfaction I've worked with

Natalia Lubetic in Theater Eel.

ZVONIMIR: I have a question. How does this function abroad? Do actors have contracts with the theaters as they do in Croatia? Do you as a director also choose among some forty or so people for each project?

MARIO: That is the legacy of socialism.

EDVIN: Actually, our situation here is fantastic. We actors are protected. You sign a contract and you stay on a payroll for as long as you live.

ZVONIMIR: But that offends the people.

EDVIN: Yes. It isn't stimulating for the actor. There are no auditions, and there should be, even in repertory theaters, even with an ensemble. It would also be good if the actor was financially stimulated per performance. He'd care about playing more, playing better. When I worked in Italy everyone asked me "what do you do?" And I'd answer that I work as an actor, but still they ask "what do you make your living from?" People there are hired per project. Of course, they are paid better than we in Croatia are, here I must wait for up to two years to receive my salary for a production I performed in.

ZVONIMIR: When will that change?

EDVIN: I don't know if it ever will. It is too big of a dinosaur that should be clubbed on the head with a club and then we should all start from scratch. But nobody will dare to do it. Not one of the previous ministers of culture has initiated it.

MARIO: Even if someone would dare, it would be impossible to follow through.

EDVIN: It can't change overnight, but perhaps in time. But I don't see anybody touching the hammer now!

FRAKCJA: How to advance under such circumstances?

EDVIN: When I reflect upon it now, because you can always get a better perspective on things over time, I feel I've learned the most working on the project 50%, although it was performed only a few times and with that it failed for us performers because we didn't get the chance to perform it.

Natalia taught me more than anybody else. I think the project came out too soon and at a wrong venue. It was more suitable to tour Nativelets with them to make money at the box office of Eel.

FRAKCJA: All the performers in 50% are professional actors and yet, the performance is more a composition of visually impressive scenes, then actors' play.

EDVIN: Native today has a tendency toward engaged and visual expression, theater as such interests her less. That could be felt even then in 50%. What I really enjoyed at the time was the experience that I can walk upon the stage and not do anything sensational or theatrical. In fact, it was banal. That's why it's called 50%. It's 50% of energy, it's hasty. And I learned I can do that. I can go onstage and just stand there looking the audience in the eyes and it can still be interesting. Kooni that I'm engaged in now asks for absolute concentration and stage presence. But Kooni, or butch in general, demands a different approach. But, I don't want to talk about butch too much because I have only practiced it for the past two years and it is more than what we see on stage, more than a method, technique, it is a way of life. I believe a person should be involved in it for at least ten years to be able to discuss it.

FRAKCJA: Mano, you were recently invited to show one of your productions in Slovenia and you offered to come with the New Group (Nova Grupa), not one of the professional productions you directed.

MARIO: That was actually a very sensible offer, asking for any of the productions I did, not specifying.

EDVIN: Sir, 'Neko Kovati' is a brand name is what is sought.

MARIO: Yes, lately I'm starting to feel I have become a brand of a sort. I feel I'm for hire.

EDVIN: Listen, you've attained mainstream now.

MARIO: I studied for that. I graduated. Since the beginning of Schmitz Theater I quote Andy Warhol, whom I particularly admire, who said that the objective of every alternative movement is to become mainstream. But, of course, avoiding compromise. Naturally I have made some wrong judgments along the way. My youth has led me astray sometimes. The pressure to be provocative can lead you to wrong decisions. But I keep on working. I do a lot of work in the professional theaters because I'm invited. And that's all there is. I've never knocked on somebody's door and said "look, I'm offering 'take me'". They called me and I think it makes more sense to earn my living doing what I studied to do, and to work with the New Group and my band and all the other projects I have on the side, than to claim to be artistically moral while supporting myself working at open markets as I did before I started university. I think I can always learn something from the mainstream. In the worst case, if I do a bad production and that does happen, I do meet great people. I try to use it as grounds for something else. Edvin spoke of the way the theaters function. This season in Hamlet Case I left the set design and the costumes in the hands of other people for the first time and it haunts me. Up

until now, I liked to firmly hold the reins in my own hands. In five out of the seven professional productions I've directed so far, I was the set designer and the costume designer. Often I also chose or even performed the music. When you control all the segments, you know what the result will hold. And because of this experience, I've decided to do the set design myself again for my new production.

FRAKCIJA: Was there a moment where you still had the choice to turn down the designs or are you under obligation to the theater housing the production and its personnel?

MARIO: I could have refused. I did in fact want to create a fictive world which minors the patterns of behavior we witness in our society, but maybe I envisioned it differently. The production is occupied with television and that is a medium that always tries to look better. I'm talking about prime time TV from eight till eleven in the evening, which tells us all how to live our lives. This is the time you can watch Ninja surfer, while Hamlet by Kenneth Branagh will be on at 2 am. Prime time is an illustrated fantasy of a sort. Experiment is too strong a word, but the nature of it holds in itself the possibility to mess. In fact, you mess more often than you succeed. If nothing else, I've learned not to fear mistakes. If I do work in mainstream theater, under the wing of an institution, do I really have to be worried if my work will be accepted by the critics or by the audience or by neither of them? You can make something you are really satisfied with and still it will run for ten performances like 50%. My favorite of the productions I directed, Judgment day in Theater A&D was performed the least many times.

FRAKCIJA: And that production is perhaps closest to your freelance projects.

MARIO: By far I believe I have almost managed to transpose the model of work which I use now with the New Group, and before with Schmitz. We chose a six page text by Zrinka Mirković and turned it into an hour and a half performance which is all in well-thought, scenes. Which at times speaks in a cinematic tongue. But, not to get too deep into that, to follow up I chose the project Umbrella Union which may be the worst directing I've ever done, but it is the most performed, most seen. It played thirty eight times in Split in six months and that is a large number for that city. I got interested in that project because of the activism aspect of it, because it spoke of something that was going on in front of us but we kept our eyes closed. I try to balance it out, to do things I find interesting, but also project like the last one. Anybody for sex?, where I've decided to do my job by the book. I studied four years to do the job and I want to see how things will function if I don't assign myself a mission larger than life, like Judgment day or Hamlet Case with which I tried to say everything. I think I said something with one, and almost nothing with the other. But still, even while performing Hamlet Case, interesting things happen when the actors communicate with members of the audience. The first few nights the audience is usually "theater people" who come with certain expectations based on the director's or main actor's work. But, when you put a microphone in front of their face and they can say whatever they want and change the course of the performance, they go silent.

FRAKCIJA: Can the audience really change the course of the performance or is it just an illusory possibility?

MARIO: Srećko Mokrović who plays the Hotel has that decision-making option. At one performance a comment of a child who said that Hamlet's heart hurt compelled him to eliminate the last monologue and say "thank you, that is all for tonight". A lot of the reviews wrote that we had our own people in the audience, pointing up that those people were saying exactly what we wanted them to say. We have one person in the audience, Mirjana Majumic, who is clearly marked as a chimpanzee and performs as one. Everything else is pure improvisation that sometimes works, and sometimes doesn't. I had the same experience with Schmitz where I usually had the role of the catalyst. I didn't have the role of an actor, but that of a moderator. The audience is sometimes lively and sometimes it fails flat. You can do nothing when that happens.

EDWIN: I enjoy hearing that the audience is reacting at all, because I've already started worrying that less and less of the theatergoers want to take part. Most often their behavior can be best described as "just let me passively sit and give me something nice and pleasant". People are less eager to get involved. They're more reluctant to think or speak.

MARIO: And that is legitimate from one point of view. In *A Great Passing Time*, Srećko Mokrović walks among the audience and tries to burn a cigarette of someone. But people are reluctant to give him one. They are asking themselves: what am I supposed to do here not to appear stupid because everyone in the audience is now looking at me, because the actor approached me, so I must either outsmart him or do what is required of me. In *Aquarium* we post floodlights and touches at the audience members' faces and that is not asking for interaction directly, but we do get a reaction. We are not sufficiently concerned with this. I did give myself room for it in Hamlet Case, but most of the time we are not asking the audience to respond. And it takes two to succeed, the audience and the actor must both be in the mood. I've seen seven or so performances of Hamlet Case and I can say that two were successful in that aspect and five were not. The theater is a unique medium, because of its reality. We can't compete with the Internet or film or with MTV in special effects, but we are live and we have a need to take advantage of that, to push the microphone into someone's face because that won't happen to him sitting in front of the TV. The TV doesn't ask questions. You can change the channel, but the same thing is on all of them. In the theater we have to offer that possibility also. I directed Ubu Rex as a children's production, although it isn't a children's piece and they have no problem interacting. Children don't feel they've come to watch something that

doesn't involve them... That makes me recall why I feel in love with the theater in the first place because I fell in love with it as a child. Because I could yell and the character in front of me could hear me. I wasn't thinking of the actor. The actor didn't exist, only the character did. I still act theater as play. Hats off to all the theory that is involved with it, but I still enjoy most the performance I can lose myself in. And of all the productions I directed in professional theaters, I felt that only in *Aquarium* and *Judgment day*, in spite of all their faults, I'm actually not satisfied with the new, but I stand behind them because, even if they are failures, they are my failures. On the other hand, I have the New Group that gives me the opportunity to really do what I enjoy. That is the teamwork that Edvin mentioned. There are no profits there, we are all losing money on those projects, but we're not asking financial support from institutions; we're not even legally registered as a group. It is just ten people who are my second family. And this is that part of theater which is substantial to all of us - and that is work on oneself. There I can walk on stage equal with the other ten. I don't sign the projects as a director, the whole ensemble directs. Maybe during the course of work I'm the one who has the most influence on that segment, but it's not just me. That makes me happy, and the work I do in professional theaters is a job I love and like more than working at a hardware store or on markets. I choose the plays I direct and I have refused more often than accepted. I could have been the youngest director ever at Dubrovnik Summer Festival, but I'd have to work on a text which has nothing to offer me and I'm not interested in that.

EDVIN: We've touched upon an interesting topic: competing with television. With batch, I now have a chance to work using a method that treats him in a manner substantially different from the way TV does today. The question is: must we confront theater and television at all? Maybe Zvonimir can speak from a point of view of a film director. I believe it to be a question of cultivation. We must learn that this is the theater and not expect the speed or colors of MTV, but be able to enjoy even such where the performer might move only a meter or so during forty-five minutes.

MARIO: It's particularly interesting that you, Zvonimir, spend time with actors preparing in much the same way it's done in the theater.

EDVIN: My previous experience in film wasn't like that. You are the first director to hold rehearsal before the shoot. Unfortunately, both Mario and I were effected after the script changed.

MARIO: I think work with actors is essential to working on film.

ZVONIMIR: This is why I asked when things will change. I believe that Croatian cinematography is a unique case, there might be only one more country in Europe where the full budget of a film is funded by the ministry of culture. That was the case with my film, too. We were funded with three million kuna (about four hundred thousand Euro) and we covered all the salaries and costs with it. It gives us enormous freedom. The country that is the tax payers give you that money and you don't have to convince financiers to fund your film. That is also done in some cases in Croatia. But we still, which, of course, suits me, don't have producers in the sense that they set limits for your work. So I had complete freedom of choice in everything: casting, choosing the script. And I could, and did, throw away the script we were working on nine days before filming. I also chose most of the crew. In essence, I had my own private wonderland. Of course, however the film turns out, good or bad, it is my responsibility, but I like working with that risk. I enjoy that.

FRAKCIJA: How to keep a critical distance from your work under such circumstances?

ZVONIMIR: It is necessary to keep questioning yourself and to keep talking to the people you want to discuss it with. Not to fall into the trap where things just happen to you.

EDVIN: There's a danger of getting too comfortable in that situation. When you're no longer fighting for anything, that's dangerous.

MARIO: This is why I'm refusing all offers for a residency for New Group. We've had some offers from a couple of cultural centers. But I've always had the fear of nurturing. I myself can work for a salary because of my family. But this sense of freedom, my relation to stay in theater, this group of people, I won't let that get comfortable. I've seen groups that found a space to work in, set a schedule for rehearsals and stopped.

EDVIN: Even people like Jérôme Bel, Maya La Ribot and Gilles Jobin, who appeared during the nineties with a new approach to dance and theater, are so established now that Jérôme Bel has, for example, become an institution of a kind in France. What he fought against and why he did what he did, he is himself. He's a brand name and aware of the fact. He had attained a place, a status and now the young choreographers in France are reacting to him or confronting him. In a system like ours, which is great when protection of the actor is concerned, as you say - a wonderland, this is where you must be most cautious.

FRAKCIJA: Is your work as a director and producer a reaction to that?

EDVIN: I got into that by accident. I've often had an opportunity to watch the work of a director from the point of view of an actor and whenever I wanted to suggest something I restricted myself to my own part because I find involvement in others' conception or method questionable. The first production I directed, still a student, was *Scenes from a Marriage* in 1994. In Theater & TD I was inspired to direct *Eve Braun* by Darija Lovrinc. She's the reason I wanted to see that play on stage. I found her unfairly neglected. I saw the same young actor's problem that I had coming out school. I felt I could help her show off what she has to offer. Sometimes remarkably talented people appear but are not given the opportunity. A good example is Mirta Smolić, a great actress that never got into the swim here. So I directed *Eve Braun* solely because of Darija. When I read the play, I could picture her on stage. That is an "actor's" production. The directing was subtle, 90% of it was up to

the actress. That interested me the most.

ZVONIMIR: That was your work as a director, the fact that you chose her.

MARIO: It's great to try out in the different roles within the medium we work in. Of course, I love directing the most, but I'd really enjoy acting in a production or film now. Not to direct, but to dedicate myself to the character I play. And because of this, I'm sorry I didn't have the opportunity to work with Zvonimir. I want someone to direct me. I acted as a kid, but then it was something else. It's different when you have the experience of directing, and are now concentrating on only one small segment, seeing what it means compared to the whole.

EDWIN: Yes, it's a wonderful experience. I have learned more directing Eve Braun than I would have if I were on stage. But you, Zvonimir, now have a possibility for a similar excursion - to perform in a production of *BADoo*, based on a text by Ivana Bajic.

ZVONIMIR: I'm interested in finding out what it's like "on the other side"; when I get back to my work, I can establish better communication with actors. I don't believe we must all think alike, but I want to feel what it's like in that other role so I can better communicate my thoughts to others. Another challenge is to see how I can function as an actor.

MARIO: When you work in a professional theater, sometimes there's the pressure to have "a productive rehearsal". But when we're all tired or simply not in the working mood, I like to sit down and talk, maybe only mention the project we are working on... And I remember enjoying those rehearsals as an actor. You get to keep the continuity of contemplating, but without the impression you were working. It's good to have the ability to spot those moments as an actor.

ZVONIMIR: As I threw away the script nine days before the first take, I hated those first days on the set, but the last day I was sorry we were finished. Still, I find it important to keep that critical distance towards the work of others. I'm happy I can choose the people I work with, but the downside of it is that I always like to bring in an element of risk to make us all ponder why.

MARIO: Sincerity is of absolute necessity.

FRAKCIJA: How is your work influenced by the theory that follows the theater?

MARIO: Of course our work is mostly practical, but a theoretical discourse must exist. I admit I don't understand at least a third of the articles in Frakcija. But I have no problem with that. Even in all that theory you can find a man like Matthew Croucher who approaches his work in a fantastic way. Illusion of theory is illusion of the other in our society. I have, some time ago, written something for Frakcija and people have immediately established me as "one of them".

FRAKCIJA: Edwin, you are involved in dutch from both the aspect of theory and practice, and you are the producer in this case.

EDWIN: It just turned out like that. It is hard to write about buton without experiencing it. It is a technique that can't be experienced by watching others perform at a workshop, you must participate. My intention was to use that method in my other work. In a way, I'm already doing it with my students. I'm just not naming it.

FRAKCIJA: You said you find educating important.

EDWIN: I came to the Academy of Dramatic Arts to teach stage movement and that seemed like a good opportunity for a new experience, but after a few years, I felt exhausted. The students demand a lot and they can always feel if you're not ready, or tired, or in a bad mood. But now after some six years, I'm getting some feedback. Generations of students I've worked with are already on the stage with me and it feels great when we understand each other whether we agree or not. There is communication. I love seeing some of what I've taught them - warming up before rehearsals, using the body as an instrument.

MARIO: There is still a certain resistance towards that approach here. I try to warm up with the actors. And the lack of interest in some people is not just because of their age, but often is.

EDWIN: What is necessary is openness, not youth. I personally don't believe you can play cards and just walk on stage from that. It's felt. It is a place of collective energy that must happen. I had the luck to work with Nataša and a few other people who understood the need to prepare before performance.

MARIO: I think it's ideal when a performance becomes a ritual. When we all together, end each one on his own, walk through the story. It is a matter of approach for every one to see himself as a part of that whole. When you manage that, you can feel it, it isn't just the telling of that story. In the theater, the people are in front of you, it's not film or TV.

FRAKCIJA: How important is the reception of the media? We are now hearing about Mario Kovac from people who have never seen any of the productions he directed.

MARIO: The media notices you at one point and it gets out of your control. It all began with Schimritz Theater that in fact was concerned with the media and the image they produce. But in the same manner as they take hold of you, they also take you aside in the moment when new and interesting topics appear. The interest for me that exists at that moment doesn't burden me. It's fun, but I try not to see it as a measure of my success. Some of the more interesting things I've done isn't what they've noticed me by. They've created a fiction "Mario Kovac" and I like to have fun with it, but go in a different direction. A dose of satiric irony is necessary. This is why when they expect really astute directing from me I choose a vaudeville piece. Because I love it. I can't deny that appearing in the media has opened some doors for me. People notice you and call you. Unfortunately, I think my best work wasn't that reported on or was marginalized, and the pieces that only had the quality of being provocative were exposed. We still don't have the critical apparatus to evaluate the

work, if it existed, I wouldn't work so much. And then, there is the story about political activism that everyone finds interesting and I'm sure I'll be labeled a "young and controversial" director even when I'm forty, no matter what I do and how. I do the kind of theater that I myself enjoy watching. I don't feel less alternative if one of the productions I directed becomes popular. Sometimes I like to do or say things that are not expected of me. That too is provocation. It can make my life more fun, but in the end, one shuts himself in his little oasis of peace and does what he is, and you just fool around with the media image.

FRANKAČIĆ: The question of authority is also relevant in your case, Zvonimir, when I think of your approach to documentary film.

ZVONIMIR: I don't see my documentary film as strictly documentary. Factum is a documentary production company, but for my next project I'm going to suggest that they be presented as Factum-Ritum. I don't find the production process on a documentary film interesting - finding something extremely interesting like curiosities that surround us or historical topics. Of course, even then it's possible to be creative, but you're always in a less sayable situation towards the subject you're filming. The films I've made so far, although called documentary, aren't so. I like to make up time to insert myself in them. This is why those three films are about Osijek, the city I'm from, and about me. I appear in them. I see no other way. I always try to think it through, to envision the relationship between me and something. They're not essays, essays imply an amount of discursive thinking and I always have a feeling that film is an art form a bit more raw than the rest and doesn't allow enough room, not even with its duration, for complex analysis. What is important for me is that the product that becomes visible in that product is worthwhile, that the film is interesting, that it contains conflicts of opinion.

FRANKAČIĆ: What about the feature film you just finished filming?

ZVONIMIR: My throwing away the script and starting from scratch right before filming is not so unusual. People often start filming without a script or with changes in the cast. Before filming I read a number of so-called "popular" books about problems other directors encountered on the set. I knew I'd have problems and I didn't want to think of them as unique. Of course, it's easier to contemplate a post-festum, because when we started working it was difficult. Film is a joint effort and many have to be a part of the changes taking place during the process. I'm not a painter who can paint over a canvas and start over on his own.

FRANKAČIĆ: But, as the film's director you are in a position to make the decisions.

ZVONIMIR: I wish to take full responsibility over my projects, the good and the bad of them. I don't like safety nets underneath me. I want to introduce a risk into my work and way of thinking.

FRANKAČIĆ: And acting?

ZVONIMIR: I have acted in a number of student films. It's an interesting experience. When I start working on something, this included, I like to approach it with questions that answer themselves in the course of work or upon completion. This is the first time I'll work in theater, but it's a specific project. The play RibCage is poetic and I'm a bit skeptical. I still haven't found in it something to grab hold of and I find that intriguing. I'm interested in the course of work we will engage in. But, although that process is important for me, I try to see it from the audience's point of view and I really care that the final product excels. The fact that we enjoyed working together means nothing to the audience.

Two weeks after the interview Zvonimir Jurčić stops attending rehearsal for RibCage because of obligations resulting from his film work. We continue our conversation.

FRANKAČIĆ: How did you get accustomed in that primary phase of work?

ZVONIMIR: The mode of work with BAOO surprised me because we started working with our bodies, with movement, instead of using the text as the sole foundation of work at rehearsal. I enjoy discovering the meanings of the text while rehearsing. Hana worked with us and had I continued on with my involvement in the production, I would have insisted on direct communication with her on stage during performance. Not, of course, questioning her about her intentions, but searching for the performative values of the text.

FRANKAČIĆ: I feel you've approached the work both as a director and as a performer.

ZVONIMIR: I see it as a unique approach. Naturally each one of us brought his experience with him, his own way of working. I am a director and I like to arrange things in my head and convey that to the people around me.

FRANKAČIĆ: I am talking with you about working, or more precisely, the beginning of work on a production that will premiere soon, although we will not see you in the performances. I feel that the interest in the processes of creation has at times become of greater interest than the final product we can find in a cinema, theatre, or gallery.

ZVONIMIR: An edited, "packaged" film can still be viewed, but the medium of DVD has permitted the audience member to see a number of different film endings, hear the soundtrack, see a documentary about the making of the film or see certain scenes with the director's commentary.

FRANKAČIĆ: Does this allow the film's authors better communication with the audience?

ZVONIMIR: It certainly makes the process more transparent and sometimes allows the audience member a degree of freedom in manipulation of the film's material and with that, opens the way to a new life of the material. Film doesn't have the possibility the theatre does, where every performance is different from the one preceding it.



Digitalna rešetka i prostor slobode

Piše: Luka Bekavac

Improvizacija u suvremenoj elektronskoj glazbi

U svakom se "zdravosrpskom" postavljanjem nlegovom o elektroniskoj glazbi implika pitanja o tome koliko se netko što samplom, miksetom i kompjuterom - svim tim "ne-instrumentima" - stvara glazbu osnovni o programiranju i definiranju svih parametara unaprijed, bez mogućnosti načinade promjene; upore doza naziva glazbenikom. U takvom se razmještaju pojmi improvizacija neratko javlja kao naproblematičnije rješenje. Kvalitativna i kvantitativna razina "inputa" izvođača čestaju nepravilnosti u najmanju muku zlog nerazumijevanja aparatima kojima se glazba (pro)izvodi, ali predviđaju o nemogućnosti kreativnosti u relativnoj elektronici nakon finaliziranja skladbe kada će zaboraviti posljednji čestav u ljeti kreativne plazibilnosti takvog glazbenika.

Na pitanja o razmjerima učenja živog izvođenja u elektroniskoj glazbi nije jasnošćavno odgovorio. S obzirom na korisnici instrumentarij i stilski dispoziciju ovog "žanra", uloga improvizacije u elektronici nije jednaka onoj u jazzu i rock glazbi, a razne na kojima je relevantna tada su zamjetne. Zbog varijabilnog utjecaja ("dimensionalnih" komponenti hardvera i softvera na glazbu), potencijalno potpuno otvorene tektture sampele, te izvođača koji uređuje maku estetsku strategiju, međutim takođe daje smanjuje improvizaciju. Na prvoj ("makrouzoru"), improvizacija se manifestira razbijanjem čvrstih okvira kompozicije, a slobodna kombinatorika prevlađuje nad jednom strukturalom; na drugoj ("mikrozoni"), posredi je manipulacija osobinama zvuka poput boje i slike, čime se opca forma kompozicije ne mijenja, a improvizacija se shvaća kao intervencija u "disu zvuk"; u međusliku ili rimski skladbi (ta razliku od, primjerice klasične jazz-improvizacije, kao studije prothodno zatvorene temelj).

Ako ostavimo po strani teorije problematičnih aspecta improvizacije kao bira (jednosa stroga - u smislu hardverskih ograničenja i definisana logika softvera - i "živog izvođača") i usredotočimo se na konzervaciju trga čime u kompoziciji je smislu strukturalnog otvaranja ili dihaljenja, komponiranja u realnom vremenu, možemo uvezuti da improvizacija u elektroniskoj glazbi najvjekako ima prenudnu ulogu, bilo u smislu ustvarjanja ideja s ciljem akumulacije srovnog materijala za zgradnju formaliziranih kompozicija, bilo u smislu stvaranja cijeline glazbenog djela sključeno s njegovom izvedbom.

Plesni podjaci i industrijski talog

Veličina donesanje elektronike glazbe ma ponjelo u klupskoj subkulturi (koliko god ono bilo zamogljivo i filtrano u neko apstraktne smjaj) - razina je inherentna karakteristika plesnoći, a elementi po kojima se može razaznati da je nekad postojala, ako su relevantni "danscifor" - izvođači odnosno evoluirali u teže "upoznajljive" forme. Osnovne osobine glazbe u klupskom kontekstu jesu:

- ostavljanje na sampele kao osnovni element izvedbe - dašće neglazirano otvara konstrukciju koja vidi u početku nečista pranja o dobrobitu "originalnosti" umjetničkog djela te postavlja (ponekad nerazumljivo) ponекak cijano prepoznatljivi fragmenti tudiž djele kao srovn matematički svjećaj;
- neglazirak ne ritmu kao nosačem elementu strukture (sto je jedino i najveći formalni dug kontakta);
- odustajanje od formata "pejama" i svih njihovih komunikacijskih stereotipa, izmjenjivu skladbu u kojoj se izmjenjuju neštoliko jednostavnih metoda nastojanja duga i "prazna" ritmičke struktura, nestaje vođak kao "najboljih" zvuci i semantički fokus, a time glazba gubi nastavni i "sacevajeni" karakter u korist imperativne dramaturgije formi otlo, uz pravo dematerializiranje glazbe, itači za posljedice i rezultatovanje na materialnost procesa i kraj nego proizvodja. I, neodvojivo od komunikacije, jedna vertikalna izvođač/publika pretvara u dehbar afričanski oblik glazbenog konzumacije;
- strukturalno "slabljajuća" kompozicija koja više nije zatvoren, unaprijed osmislen sustav, nego je ritmički i melodički usporak koji se kombinira i transformira u "izvom miku".

Improvizacija se ovdje javlja u zabilježju "kompozicije u realnom vremenu", izvođač im slobodu stvaranja, krovne strukture" sjekom izvedbe. Kompozicija više ne profoji kao sastavni i definiran formula okvir nego samo kao mogućnost koja se realizira slaganjem unaprijed pripremljenih elemenata, u određena konstrukcije, uz mogućnost tremanja sampele struktura koje mu mijenjaju volumen, boju, boju itd., pa površinom dojam vrstica imperativnosti i pomalo nehumane preciznosti (uz koju je vezan i privid osuđivosti slučaja iz izvedbe) koji bi mogao pred vrućim rezultatima ovakvog tipa komponiranja. Glazbo sve nave dane karakteristike, od izborna minimalnog broja sredstava, preko mizliranja na repeticiji i neratko "revnou", metronomskom ritmu, do stvarajućih dugih trajanja, mogu za posljedcu postavljanje strukture djeli u prvi plan - kom-

pozicije proces i postupne manjaturne varijacije u izvedbi postaju transparentni.

Glažba nezamjeljivih izvođača vezanih za klupsku scenu predstavlja samodostatan desitet plesnosti bio "izmerski" element potpuno ozetaj. Rad Richarda D. Jamesa (Aphex Twin) predstavlja možda najpopularniji primjer formalno cevježljave (potpuno klupskog) projekta. Kompleksno izmjenjiva ritmičke strukture tipična za njegovu glazbu poprimaju novi oblik u starijanu zvuču dvorca Autone (Sean Booth i Rob Brown). Interferencijski s radom opreme u realnom vremenu za njih prečekaju plitki ponos - pedesetak jedinica hardwarea koje koriste prilagođeno su njihovim potrebama (ponekad do razine potpune tehničke "prekvalifikacije" uredarstva pa se skladbe s albuma na nastupima transformuju u jedne prepoznatljive improvizacijske live ремеке. Dogodljivine jazz-zajeda Toma Jenkinsona (Squarepusher) najboljnjenje je manifestirano u fuli improvizacije izvedbe na basu i ekstremno komplikirano ritmičko interpretacije drum'n'bass substanca, do njegovih albuma forničiranih smrđu sintetike i "organike" jazz-a, a dio ga premačuje tehničkim dosegkama (primjerice, putanjem basa u MIDI-pickupom itd.)

Suvremeni crtež "industrijske" scene, također sagledje kroz optične tripose, improvizaciju, manje vodootpornu komponentu ritma u kombinaciji i filtriranju dovršenih jedinica zvuka, a to oduzimaju ritmički organizaciju, kao nit vodjice u improvizaciji rezultira većom slobodom izvedbe i drugačijim stilskim profilima. Col (John Balance, Peter Christopherson i Drew McDowell) su se načinom stvaranja plasning formata celotni na drama-rock pesničelju i tekuća oblike minimalistike, i to upravo slobodnom improvizacijom uči u najčešće nadzorujućem svog rada. Posto rock-instrumentari, ali i divnici sampele/slavencor daju nadomještaju analognim synthesizerima i generatorima tons, njihove kompozicije gube čvrstu strukturu i prelaze u fino napravljatu monitoriju (Time Machine, 1998), "ambijentalnu" oscilaciju oko beskonačnog, usmjerujućeg chronos (Queen of the Circulating Library, 2000), ili u dinamiku i kaptivne improvizacije na granici elektroniskog noesa (Concrete Shallowness, Leeds to Evi, 2000). Masami Akita (Merzbau), nejekspresivniji predstavnik japanse noesa-scene, svoju glazbu dokumentiraju na stotinjak recica zvuka, svestri interakcijom judeva razaznallih samplova drugih izvođača (bile kreira svojevrstan "identitet" svojih albuma - npr., Door Open at 8 PM

(1999) je, u određenom smislu, hommage free jazzu, *Aqua Nostrumancer* (1998.) prog-rocku sedamdesetih rd. i najekstremnije, formalno potpuno slobodne elektronske buke proizvodele ton-generatorima i drugim aparatima (filter, distorzija i druge pedale i elektrika, mikrofon), tako je ponelači gotovo fizički opresna. Akutna glazba nije harmonična u svojoj brutalnosti - akustično je mobilna poput drugih oblika improvizirane glazbe, a sposobna je i stupiti s rima u interakciju (viđi suradnje s imenima od Astmusa, Tiefchansa do Alexa Empesa i DJ Soskysa).

Nova i stara elektroakustika.

Ogroman, u rezultatima moćna i napognjetljivi segment suvremenih elektronskih glazbi, delak od imperativ-potreba, nastaje odbacivanjem niti muke organizacija i poglađenjem težina na improvizaciju u popretnim dželu. Izvodci o kojima govorimo najbolje su preporučili kroz kontekst popularne kulture, ali nemaju "image" kao takav, ne radi u okviru "bandova", nego jednako imaju formalno glazbeno obrazovanje i često nastupaju na specijalizovanim festivalima ili u galerijama nego u standardnim koncertnim dvoranama.

Glasba Stevena Stipetića (Nurse With Wound) predstavlja sponzu "industrijske" scene i klasične elektroakustičke improvizacije: on smatra takvima zvuk i intrigantnjima od strukture kompozicije, pa mu "svi zvezde" predstavlja ljučno dlo kreacije, a konačna forma u veselju myen podnosi "sveti zvuk" kojim se naznačeno nameće. Stilani se nadre model (duga improvizacija u kojima se osam klasičnog instrumentarita, konzni i nepregledna "neglazbene" opremljeni prilagođava same specifičnom "ambientalnim" zahtjevima pojedinih skladbi, pri čemu tradicionalne instrumentalne "dionice" u jeku struktura još uvek ostaju), a krajan rezultat nestaje studijskom montažom gotovo neotrađenih zvučnih zapisa. Trikrat je album *Soliloquy for Left* (1998.) rezultat dugogodišnje fokusiranje ženskim glasovima, koji su (nakon izvođenja na "sveti zvuk") postavljeni u ločiovce i pušteni kroz brezvjeđe, spontano ekstrudirane i deaktivirane pedele s efektima, obavljaju snagu i repetitivnu mješavinu štedljivaca i distorzija, oslobođenu od "mehanickog" aspekta zvučnih petli.

Radios Bernharda Gunteria se misao njegovi kvaliteti, ved smatranju svjetskog ekskrima u suvremenoj glazi. Zlog albuma *Un peu de neige sale* (1993.), preglagoljen jednom od "100 glasa" koju su prepremještali *Welt* (The Wire), proizvodila CD-e je paralelno izvještio Gunteria da mu snimci nemaju mrežu "osim neštočnog krčkanja i počinjanjem šuma". Ta opis njegove glazbe ne izostavlja puno "fokuznih" aspektaka, već mimožda ne samo kontekstuelni smislo, nego i stihotski kontrastnički uticaj na susretu s tim samovremenim "ambijentalnim" zvukom. Potpuno napuštena tradicionalne instrumente, Gunter snima svakodnevna šumeve svog doma i kombinira ih s kompjuterski sintetiziranim zvukom.

Prekvenjene i boje garniranih tonova imaju posebnu važnost, u olovku toliko radikalnog minimalističkog umjata, navrata se pozornost pri zvudiču zavre početku majuskulnijim aspektima zvuka, dozvoljaju koliko obično nisu u moguću bit zamijetiti. Jedva razumljivi uzori u koje Gunter konsept poslužio, propisani zvukovi spušteni su na tako nizak volumen da nerijetko odlaze spod grancice dugnjati, cestujući u prvom planu ogromne proširenje tona.

Joe Banks (*Disformation*) svoje snimke na promatrači kao konvergenciju kompozicije nego kao nadene zvukove - konkretni opremi poput INSPIRE receivera (Interactive NASA Space Physics Ionosphere Radio Experiment) i DART recordera, snima atmosferske fenomene u frekvencijama nedostupnim ljudskom uhu i konvertira ih u slutiči registar, sviđaci ih je potencijalno biskovaličasto u format tržišno dostupnog audiocd-kompa. Njegovi dugnjaci R&D (1998.-1998.), nimalo metaforički, podnaslovni "Space Project, Atmospheric Electricity, Geomagnetism", predstavljaju zvukove poput elektronskih interferencija koje učinju grmu uskociju u TV-prjemnicu ili spektakularnog ljeta ridačimačnjem Sunca i magnetskih oluja povezanih s aktivnostima sunčevih pyga. Rad Ateliers Giro (1997.) je indikativan za način koji se neglazbene akuradive pojave direktno omrežavaju u improviziranu glazbu, posebno adaptirani kratkotrajan radio "presice" snim u vol od 50 Hz koji, poput ambientnog šuma, emitiraju ozvuč izmenjene struci u ovom slučaju, dalekovidni i ulazni kablovi velikih transformatora u dobiveni rezultat, cirkuk elektronikom novosti koji dugim poravnavanjem i nepristupačnošću glazbenom odziku u posebnu sfjeru ambientnosti, svoju gazušenu formu poprimi real-time procesiranjem filterima, i pitch-shifternim. Pojam "glazbenih karakteristika izmenjene struci" možda zvuči amžialno, ali Banks svojim projektima ukazuje upravo na mogućnost stvaranja vrtunski producirane - znači izvršenje elektrosonske glazbe minimalnim interverzijama u posljednjoj audioteknorom.

Raspike u kompozicijskim pretpostavama i njihovim rezultatima obeshrabruju slijedenje svih glazbenika na jednu kategoriju, ali dopuštaju obvezanje nešto opasn, mefer i negativno "definiranih" pravila, poput neobičnosti kompozitorske manje jedinica kao organizacijskog načela. Metoda koja je cijelo na djelu zahtjeva improvizaciju kao odstupljavanju od potpunе kontrole "nadežnog" ili minimalno izvedivo posredovanog zvučnog materijala kojim se naknadno "popunjava" kompozitorske strukture. To ima znacina, mada periodično posljednje: svejedno izazivajući od intervencije u snimljenim materijalima (koji imaju svoju "logiku kreiranja" poput prethodnog fenomena) postaje autorečim, a mada visinski od tolerancije prema nadjenom zvuku koja se isek dopunjiva radikalnom, stiski obojanom montažom, do "formelacije" animika, kao suplitnog okvira za

probalačenje "zvuka-po sebi", prelazio u grančnu područje glazbe i dokumentacije.

Dug spomenut glazbenika konceptualni i elektronički glubi prostor stoljeća (Schaeffer, Henry, Xenakis, Stockhausen, Feran...) u nacrtu postupoma, logički funkcioniranju kontinuirane aparatnosti i u konceptualnom smislu nije upisan. Važan pomen je diničnoga da on očjuju u kontekstu pop-tidista, te pak predstavljaju određeni "novum" bez obzira na to što se danešnja elektronika u nekoj mjeri već posuđivala terminima, njenog je mještaj u glazbenoj industriji radikalan promjerenje. Krešev je glazba odavanje premašnja visoku formalizaciju i zastrjanjem u "avangardističku akademiju", pop glazbi, čini se, tek danas dobro do prišlo da joj se dogodi nešto slično.

Digitalno procesirajući pojmovi

Uz "fizicke" pojme, improvizacija, citanje, deštan pojam, polna kompozicija i izvedbe u elektronici otvorili su novi aspekti slobode i nepredvidivosti. Međutim, mnogoče glazbenika koji se bave tzv. "glitch elektronikom" (improvizujući po radiju ili eksplorujući televizor) smatra improvizaciju, kao i druge pojmove kojima se glazba uobičajeno opisuje: nekontrolirana. Aparat koji se u relevantnoj elektronskoj album prototipu godina entuziasmu predstavlja, svegavanju "metabolizaciju" i obuzoru na njihovu kompoziciju, tematski i stilski profil - termini u teoriji glazbe se transponiraju u polje za koja nisu stvoreni, pa djelomično oglađuju krov potvrđivanju (zbog cege su potrebne rezerve u transplantaciji pojme improvizacije iz jazz-a u elektroniku), a djelomično deformiraju promatrani predmet, podizgavajući ga, reverzibilno, (računalno negativnoj) pogonu kroz sustave kroz koje nije bio mogao.

Marcus Popp /Oval/ za čit svoje glazbe postavlja analizi digitalnog okružja: dovodenje opatiraju i digitalno procesiraju do razine na kojoj kompjuterske programe i softverke, "ureduške" odlike donesene tijekom razvojnja njima postaju transparentne, pa su neugrijani albumi gotovo nusprijevodi teorijskih raspora u dekonstrukciju mješta Autora u elektroničkoj glazbi. Analitički model koji razlikuje jasno oslikivačko "auton.", "tehniki" koja je neutralna u smislu utjecaja na kreaciju, te "delo" kao ikonaru koncepta (bez obzira na njen intelektualni potencijal), vise jednostavno nejednak je u novom "editašu" koji se Oval nazadeće jest demontaža teorijskih kategorija sto u digitalnom kontekstu postoji di-funkcionalno. Heretika se pozornost posvećuje determinizmu u hardveru i njegovim softvernim simulacijama - čimbeniku da je netko pravio konstruisao redne okruženja u elektroničkoj glazbi, pa ona ne predstavlja neutralnu, puksu tehničku platformu za djelovanje. Zato Oval i slike sljede skupine sastavno "pokopavaju" i "osporavaju" opremlju za stvaranje elektroničke glazbe, koristeju ih ne "pogrešne" načine i do neke mjeru "paradraži" rezultat svog rada voleći kao dizajn (u smislu oblikovanja parafinčkog proizvoda) zlog

isklede "konsumacije", te odustaju i od ideje kompozicije, kojom je pojam "zvučne informacije" (sound data).

Digitalni se kontekst prilagođio staroj terminologiji, ali je - udaljenju je - označio novu izdružinu. Prema Poppu, glavni problem u razmišljanju o elektroničkoj glazbi jest pojam "glazba", koji može predstavljati još samo kao softverna metoda, kojima pri vizualizaciji nabivne operiranje programima. MIDI-tehnologija (Musical Instrument Digital Interface), žalošno zatajivala glazbenu metaforu koju tekve, u tom je smjeru joščeknjenje: trentinju određene aspekte opreme kao glazbenike, ona doslovno "neizlazi" među drugu glazbu i koristi primjeru tradicionalne semantike i sintaksu glazbe u tehnologiskom radnom okružju kojemu nije prilagođena, stvarajući nestičajuće novu njezino osobište (perpetuirajući mitove o "romantičnom geniju", "misteriju stvaranja" itd.) i pogredno predstavljajući stvarnu prirodu funkcioniрањa softvera. Ovaj pokusava obrnuti te proces, kreću graničice predviđene "glazbenim" konštruiranjem programa, i stvorenje ih na nijeznu tehničku stranu - napušta koncepte nastajajuće iz svjetla glazbe, a time i jedan nadin konštruiran digitalni ekvivalent instrumenata. Svi radovi Ovala fotonički slijede Poppu događaju da je avijet zvuka "potrošen", a evaku digitalno procesiraju zvuk besmisleno pa se koncentruju na strukturalni aspekt procesa. Systematic (1994.) i Še diskont (1995) u polpunktici su kretani od fragmente "electrotrash" iz postolje glazbe - zvukova CD-e koji su grubeni, bojni i ostecivani na najrazličitije načine, potem da u reprodukciji su samplirani, a povremeni pop-prozvuk njihova nezadane organizacije je, ako je uveravali Poppu, slušajući.

Projekt Ovalprocess (2000.), softver koji omogućava korisniku da iz unaprijed pripremljenih uzorkova zvuka izrađenih album pripremom Oval stvara svoje "partne inovacije", kreira "Vlastito Oval kompoziciju", nadomjestava formu koncerta i licašnu hibridaciju izvedač/publike javnim načinom praštenjem, u kojem je prestop smuljano omogućen većem broju korisnika: izgradnji su "jenvi terminali" na kojima je aktuarska Ovalprocess aplikacija. Uz interaktivni aspekt, na djelu je ponovno i komponitorska improvizacija, ali proces ostaje glavne "Time" djeja, a ponovljom lezam da su programi za stvaranje glazbe estetski protigrani po sebi. Utoliko se Ovalprocess može smatrati sumnjicom Popovih deja i nadih metoda, ali i vrhunskom finansiranom problemu, pošto je - uz svu strukturalnu slobodu - izpostavljeni softveru crtanju snakli determinant.

Poslje "kraja glazbe"

Moloko je neumjetno "poštirilo" problematik postavljene tečestove primjene. Medjun, nakon pojavnjive gimbastičke kojom se neko nezavise kalogorije poskušavaju ljudskečki kratko razmatranje dva slučaja u kojima je bilo bez velikog tonografskog zamaha, krozim se sljedba djelovanja, dobiti po cijenu destrukcije

njezinog konteksta) determinizam u odnosu dočekaju i struju priljivo-sigurno izvedeno neutraliziraju, usledila govorice neodoljivo ..

Moretona, suradnja Jana St. Werner (Mouse On Mars) i Markusa Poppa, predstavlja osvijetljujući obnovu elektronske improvizacije u užem smislu: tako u prees-materijelma "koncept instrumenta" konceptualno kao "stvaranju", St. Werner / Popp stvaraju svoj materijal srednjocentralnim tehnikama improvizacije na "pravim" instrumentima i njihovim "suplementima" (digitalne tehnologije kojih se, ponovno, treba "napraviti"). Rezultat je glazba (bez ružnih pojmovnih ograda) slobodno od formalnih ograničenja - stvaranje tečesture zvuka koje je zatim melodiziraju od, pritijesne Benkisa ili Stapletonovih poljivista. Naknadna montaža, manje radikalna nego kod Ovala, postavlja ove "zvuke", zapravo već u visokoj mjeri reštrinjene zvučne dokumente u okviru okvir, ali onako Microtona zvuka ostaju jasno razaznajući improvizacijsku pozadinu.

Naprijedmetniji prilog rasprijeva o odgoju tehnologije i "hvog glazbenika" predstavlja primjer Christiana Fennesza, koji uz minimum opreme (nešto generativnog ion i sumu, kompjuter kao digitalni real-time procesor, granična stvar glazba koja je fasadnina na mnogo razina. S jedne strane, njegov zvuk stiže gravitativno nejekstremnim apotomu suvremenog elektronika (od minijaturnog gitice do powerseala), s druge, Fennesza se nevjerojatno hvata kao "čisto improvizacijski" glazbenik i nejavljivoučenim gitaristom pročeklog desetljeća - likovom o njemu rečenju na osnociju ni My Bloody Valentine (stilski potpuno različitu grupu) koja je donedavno došla pre mjesto u kreativnom elektronskom timiranju gitare) iznimno fluidnom, nerjetko i izuzetno melodicnom svezbom na granici uživo "frakturiraju" kompjuterom. Fennesz potpuno neutralizira stvarno gitare kao mehaničkog rock-telisa, u isto vrijeme izdvajajući paradijekso-konklastički kod, te postavi zvuk koji predstavlja prvu od nejekstremnosti od svih instrumentala u popularnoj kulturi.

Parecoksen i potpuno jedinstven tenoren jednog od nejedinstvenih izraza na elektroničkoj sceni, koji ipak ima neku neodređivo organsku kvalitetu, predstavlja najdobjinje "zeljene" problematične točke improvizacije u nerijetko linearnom svetu kompjuterske generisanje i koordinirane glazbe. Potpuno se nadilazeći nezgodnjih ekstremi, prazne repeticije ili discongruante improvizacije ponosak domne teoretski nemogućim, ali je u praksi očito još uveća moguce nadmeti krute forme (izmjereno u pogorje za proizvodnju softvera i "semantika" u lokusu pop kulture i tradicije), te - na nein koji čunjaju ili zadržavaju - ujediniti matematičku preciznost i izvodniku slobodu.



CBZBLC

(Chicago - Beč - Zagreb - Beč - London/Chicago)

465 rečenica za lipanj 2001.

Projekt zajedničkog dnevnika Goat Island

Karen Christopher
Matthew Goulish
Lin Hixson
Mark Jeffery
CJ Mitchell
Bryan Sanar

S pitanjima
Veronica Kaup-Hasler
Nataša Govedić
Marina Blažević
Sergeja i Nikoline Prataš

Uvod

U lipnju 2001. Goat Island promjenjuje na Wiener Festwochen, a zatim i na zagrebačkom Eurofiku, izvođ predstavu U moru je sru polni. Tijekom tog mjeseca Goat Island je pisao zajednički dnevnik, kao modus provere pisane dokumentacije nebih uključujući u Austriji i Hrvatskoj, kao i u daljem procesiranju tih rezultata.

Sustav što smo ga za dnevnik uvođili bio je način komponovanja neće suradnja. Budući da nas je prešlo vremena, trebala nam je struktura koja bi ograničila ne suradnju, nego općeg pozare. Osim toga, nismo se smrživali iscrpljivati: naš je glavni cilj bio izvoditi predstavu i na to smo trebali biti uvedeni do svesnosti. Da smo se premišljali očekivali kao prvu zadatku, ono bi prestalo biti zanimljivo.

Stoga je struktura koju smo uvođili trebala ograničiti dnevnu koloniju napisanoj tekstu te nam omogućiti da ne pišemo cijelo vrijeme. Dogovorili smo plan koji je odgovarao danima u mjesecu: uobičajeno bio je da zajednički predstavljaju dnevnik. Svakog je u zadnjem danu mogao napisati nešto 12 rečenica. Stoga je do 12. dana osoba kojoj je bio dodjeljen određen dan napisala broj rečenica se podudarao s danom u mjesecu: 1. lipnja napisana je jedna rečenica, 11. lipnja napisana je jedanaest rečenica, 13. lipnje dvije su osobe bila zadužene za pisanje jedne je napisala 12 rečenica, a drugi jednu. Tu se obrazac nastavio tako da se broj dana dodirao sve do 20. lipnja, točka na kojoj se trebala pribroiti i treća osoba. Pospored pisanju odredila je polu-hazumčićeva metoda koja nasi je upotrebljivala, nerušavajući bilo kakav učinkoviti obrazac do kojeg je moglo doći i naspoređujući pravednoj mediji naše dane pisanja.

Čitatelju bi mogao biti od pomoći pregled naših aktivnosti tog mjeseca:

1. lipnja - održanak iz Chicago, SAD
2. lipnja - diplomatski u Beč
- 4.-6. lipnja - završne probe, neort naslovaju predstave
- 7.-10. lipnja - četiri predstave u Kunsterhausu, Wiener Festwochen
11. lipnja - nekt "Predstavljanje u okviru ukupničkog smještavanja - 365 rečenica za Beč"
- 12.-19. lipnja - plaćanje Goat Island Jetne škole (Chicago, srpanj 2001.) i slobodni dan
20. lipnja - vik za Zagreb
- 21./22. lipnja - dvodnevna radionica
23. lipnja - generalne probe
- 24./25. lipnja - dvije predstave, Eurofik
26. lipnja - vik za Beč
27. lipnja - ist za Chicago (bez Marka Jefferyja, koji je letio za London)

Članovi Goat Island su Karen Christopher, Matthew Goulish, Lin Hsiao, Mark Jeffery, C.J. Mitchell, i end Bryen Sener. U lipnju 2001. s nama su putovali i Scott Gillette (umjetnik), Teresa Parkretz (Bryanova supruga) te Jake Parkretz Senior (sin Bryona i Terese). S nama su nekoliko dana u Beču bili Adrien Heathfield (pisac i izvedbeni umjetnik iz Velike Britanije) i Lito Walker (izvedbeni umjetnik koji živi u Nizozemskoj).

Dnevnik je bio eksperiment. Ono što se obično piše o osobnih pobuda bilo je od samog početka zamjšljeno kao grupni projekt - znači smo da čemo ono što napisamo dijeti u drugim članovima Goat Islanda. Započeli smo mjesec ne znajući za drugu mrežu dnevnika osim da bijezno neka ekstremnost u tom mjesecu. Krajem mjeseca saznali smo da će dnevnik biti objavljen u časopisu Frekuja. Dok smo bili u Zagrebu, upoznati smo članova uredništva Frekuja koji su nas zamolili da u dnevnici uključimo odgovore na naš pitanja na koja ih je potražila predstavnica. Tu smo pitanja uključili u dnevnik - da bismo nazmislili kada su ona postavljena te da pokazemo što je zanimalo one koji su nam ih postavili. Također, treba naglasiti da više na pitanja nisu dan drugim odgovorom, završni dnevnici zapise zagurivo odražavaju ponak i našem pristupu pisanju dnevnika, Što je tog razloga moglo vitiče osjećajevajušu samu predstavu.

U Beču nam je dnevnik poslužio kao ispunji ventil za naše mreži proizvoda iz reakcije publike na predstavu. No unatoč tome više smo pisali o gradu nego o čemu bilo u njemu. Tome je moglo rezultirati i ograničenječit nastoj komšaka s zagrebačkim publikom. Oni ljudi bili su nakon predstave ostajeli da bi razgovarali mizu, u nabetu, o pojmovima što reči (pak bilo je i drugih glosova koja su do nas pročinili sljedećih dana). Naš je kontakt sa zagrebačkim publikom bio drugačiji i uglavnom vrlo pozitivan - što se također vidi u dnevniku.

Kao i sa svakim dnevnikom, nija uvijek bilo dovoljno vremena da sečanjem, miješanjem i cepljanjem određenom danu započelo bilo logo dana. Pešta smo mogli i kušnju. A naposlenim smo se mogli vrabati te nekredne prenadvale tekst.

Da bilo kolaj od inicijalnih pisanja u lipnju 2001., o našem putovanju u Austriju i Hrvatsku, neš bi odgovor mogeo sadržavati i mnoge u dnevniku nesporuveni stvari. Ono što je ovdje objavljeno fragmentarno je i nepotpuno. Ali bitno fragmentarno pokusala zahvatiti ono što je sastalo ljudi preživjelo u lipnju 2001. Tek probinjenjem po krovnamenama uskutacki čitatelj će možda moći nastaviti njihovu cjelinu.

Konstrukcija sekcija srednjih je tumač predstave. U mom je srcu potres pa se utoliko činio primjerom zvjezd chevrenki projekta, kao pokusaj da se sjedanja dohvata prije no što se rasprije, u vrijeme prije izveđbe same predstave. Rad britanske umjetnice Rachel Whiteread čija se pula pojavljuje u dnevniku 2 lipnja kad smo u Beču posjetili neon Memorial holokausta, i 27. lipnja kad je Mark Jeffery posjetio raznu izložbu u londonskoj Serpentine Gallery. Whiterade skulpture, koje se često smatraju od spremnih odjevne interijera - zgrada, kuća, sobe - pokazuju nemirni prostor i šme naznačiti netočno od divljači koja su prolazili tim prostorom. Te skulpture materializiraju prostor na sličan način na koji, nedemo se, ova dnevnik materializira vrijeme. Kao i uvijet, interacija projekta je ponuditi drugima nadne književnog pristupa vlastitim zivotima. Preživjeli smo mjesec lipanj 2001.

CJ Mitchell - Menadžer skupine Goat Island

Autodidakt Journal Project

rec: Jozef Šimčík

članak: Rane

6

		6		1	2	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30



Grafik Školski Jezuitski Projekat
Kao rezultat 2000.

A - Mark
B - Matthew
C - Karlo
D - I.
E - Lin
F - Brigitte

Sustavnično "čitati"
A = 176
B = 177
C = 178
D = 179
E = 180
F = 181
= 182

Mark

Karlo

Lin

Brigitte

Put

<

Četvrtak, 8. lipnja

8: Bryan - 8 redenica

Kad sam se jutro probudio moja mi se lijeva ruka činila pomorom. Odjenuti smo mokru odjeću za fotografiranje, a pneumatski mas je čekao omrežo da ih usredotočimo na prvu scenu Gradiškog rata. Iako nijemodive nikoli metal hidra baterije na punjenje rade 23 minute i 19 sekundi u našim prijelaznim pojasačima s električnim opremljenim, ipak smo se odlučili za Adrijanov prijedlog da mi prdoti na konzervu Brynnovu električnu cijev da bismo joj proizvili vrlik trajanja. U 4:00 smo se podeli radovom i vredno predstave. Generalna proba protekla jako dobro, a budući da su je Hortensija i Karen, kao i drugi ljudi s festivala, dočki pogledati, činila nam se kao prazvedba. Kelebi kaže da ne bi imao baš nešta izmjenjeno.

Četvrtak, 7. lipnja

7: Bryan - 7 redenica

Kratak sprij nastao zbog vođe koju je osredioce zaboravila na našem kuhelu rezultirao je neštanicom struje u našem stenu i na cijelom katu. Kuharska teatarlina na laginu vatre, ručka na loncu pucak, teatarlina pada na pod, ali Terezka je iznenadno smršena.

Kontakti su se zatjeljili na pod Kinstlerhausa, Mark, Lin i Scott provode sate crteze, razmisljamo o novim plastičnim kontekstima.

Nakon predstave smo otkrili da su ogorači koji omogućuju da se plemencia vratitorni pokrenu dok iako nestane struje bili namjestani u novom smjeru i da su zato su noši plemenci bili tako silni.

Shvatila smo da publike ješ uviđak prešli, pa smo izali da bi se još jednom naklonili.

Nakon predstave Adrija je komentirao publiku: "Bio je kao da pokušavamo vodom polagano napuni vjeđe dok netko od ispod buši rupu na dnu."

Hortensija je rekla da je plakula na kraju predstave.

Petak, 8. lipnja

8: Lin - 8 redenice

Izver našeg stanja, u dvorilu, ova stabilna rogača nepristalica sputljiva žuta zeleno sjemenje. Ono pada kao što u nešto prestajući padaju konfeti. Tvoj me spajaju da će to drveće baciti sjeme u isto vrijeme kada mi budemo pred bečkom publikom bacati kontef.

Na zdržavanju vježbe koji nije uspevao usredobiti svoje mesi i čitavi ih podjala od anksioznog lutana zem redovnik je odgovarao: "Bez brige. Dok hoće mesi lutaju, stabla i kamenje međusobu za tebe."

Jan Bauerlein, čovjek kojeg nisam vedo sedamnaest godina, pojavio se večeras u 6 sati u kazalištu dok smo se pripremali za nastup. Dolio je sa svojom prijateljicom Emmom, teku su stigli iz Budimpešte gdje su dan ranije, u 1 u noć, bacili u Dunav papeža Benjamina pokojnog oca. Pao je na vodu, nepravo velik oblik, među njegove površine i otplozo nezvono.

Sabota, 9 lipnja

9: CJ - 9 redenica

Vi mi pišete: 'bojmo li se?' Zauvijek pićemo, svaki korak jedan pad, odsijecamo nela koljene, nela lakovne nosne prste, krv se stenčava u krasete na našoj koži.

Gori u krovnjima, dolijće ptica, grana je štakovala na rješen ciljak. Da se nije dogodilo sada dogodio bi se u budućnosti?

prošlost je sede da moje budućnosti

začinjajući je izven osnoga

Oči su prazne i utružene, električni spojevi na električnom vodovima isile na nočnom nebnu. Što si mislio da nisi naci?

Stabilno stoji pticu. To mora da je budućnost.

Nedjelja, 10 lipnja

10: Karen - 10 redenica

Sutra ce smrkalni dovršak koji je dignuo u znak Bečvenu zgradu u Oklahomi. Jedan od pravljih, kojeg je zanimalo pogoditi osim kompanije bomba niko je. Uvijek su čuti zvuk te osnovna, uvijek cu se sjeđati osnovna koja preuzela posred mene.

Za vrijeme vođenja posbilo je jako kliči, pa smo otiski do prozora da bismo gledali kako kliče peda u dvorilu. Na prozoru preko puta zatepljilo se drugo, Markovo, toč, fotografirao nas je dekorujući pozornice posjedujuci bečku publiku od koje će polovica oči u prijmom batu, a polovica gaseo odobravati na kraju predstave, slusalas sam zvukove oko astre, zrak i vodu Matzherova i Brynnovu tijela, zgrada, ležuću tešćinu i plina.

Griveni prečki penje se uz čitav reda stuba, kao što su i ja kad ova predstava završi.

Nakon predstave sendviči i pokravne. Kazališnom poprištu sudjeluju se predstave, pa nas je često sandvičima rekvirati. Jako mi je draga kad ljudi coput vata dodu ovođe.

Moje oči se ob zahvaljuju prijekom, uenul CJ eksploziju uz mene i zaštegljatu zubima. Poliklavijum ih umrijeti. Brojala sam crvene majice u publiku, ali one su sve nadzire sva više i više dok nije prevladao zvuk kliče i ja se predala hlači snova.

Ponedjeljak, 11. lipnja

11: Matthew - 11 nećenica

Izmenjuje nas majstroštinu Beethovenove kreveta, budući da se njegova glaza uvek činila tako velikom
Na izlaz mjesto vidi amfiteatr i crne stave krane. 1) u Škotskom kazalištu, 2) orkestar u Beču ali kako
je to, 3) hotelu po perku, 4) gledaju na rubu krova Muškog muzeja, 5) nastiljani preko 436 godina.
Na Braugovom Ljubomiru u snježnu

"Nisam dječak, nisam svoga prijatelja o veloj predstavi, nisam se uopće ne svđe, dok se meni
djelomično ne svđe."

"Očekujem predstavu vam je bila odlična, ja sam mi jo - ako smiju primjetiti - klijan previše
kontakten."

Kao da sam gledao mađaričara koji nema veze s magijom".

Kao pjeva u dvoruštu Kostoljanske 5 svako jutro u 6:30, svaku vater u 9:30, i nakon svake obuće,
ptica koja ne gubi venu u Austriju

U kasnom Kunsthofu negozirali smo o tome da zamjenimo da me mehanička dijelogra što smo ih
preuzezli iz filma Cherbourg. Izbudbeni su uvezbenim cijelozrnatim prodavajućim osiguranja preustavljen
u firmu kako živjeti u Sjevernoj Republici Njemačkoj Hermit Fasocu.

U 7:00 sam Herut Fasocu sjedao za susednjem stol, a da ga novinara intervjuvaju uobičajeno
premijeru njegovog novog filma Die Schöpfer der Erkenntnis - njegov ručni set ima dva
brodženka.

U 8:15 započinjam predavanje pred pozornim finansiještanom (finansiještanom) ako
računamo - toncje publikom - do 9:15 smo gotovi s našim sudjelovanjem na Wiener
Festwochenu, iš, gđe to schreit wie ein augenzick.

Jesu li ovački koje očajam moje o prepadaju Austriji?

Ako netko proknujućem među veliki paket preko grancie, krši zakon

Utorka, 12. lipnja

12: Mark - 12 nećenica

Danas problem i vježbom bio je da se usredotoči u tlu. Prešao sam se iz mirovog lukezu u
jednu sredinu sobu u kojoj me budi baka ranjivošću uličnih prodavača i kamiona. Obećao sam se
uselu francusku su pisanom stolom obnoviti, a ja sam se jutros protučio los občuljatog bletsavom
sunčevom svjetlosti.

Danas posljednjeg dana sam se u Muzej primijenjenih umjetnosti, priliku da vidim pokret bežične
umjetnosti i obrta prethodnih godina, izložku rokoko i barokni čipke, stakla i mnogoobražnih
komada polukrugova. Taj me prostor zanimalo i zato što ponekad poziva umjetnike kao što su
Jenny Holzer i Barbara Bloom da preoblikuju, adaptiraju i rekonstruiraju povjesni hod
Nebesau, sam ne retrogradski američki umjetnik Dennis Hopper, su još jednom videti
Ameriku uzdignutu kroz gratre i nosilje, Ameriku koju sam vido u UV-u preko Božića. Srovi
kvaliteti koju sam prije 1:2 dana ostavio za nebe na poltenskom broju 60610.

Nakon toga jedem u park i gledam skupinu turista, njih pedesetak i više, i fotografiram ih kako
se fotografiraju. U i među trudnircima grupica skolaca - međužara Ish. na travi, njihovih i resa-
tavničkih ne mogu obvezati, i povesti dečja.

Nakon što sam dan posao van gledajući, kod kuće nastavljaju gledati prebrižni televizijski
kanali. Prebacim na CNN i gledam zajedničku konferenciju za televizijski prenos i
George W. Busha. Premier govor o svom obveznom zgrapanju nad smrtnom kaznom u
Sudjeljnjem dijelovanju, George W. sluta s prevođačkim slušačkom u čeonom ulu - neugodna
bitka

Srijeda, 13. lipnja

13: Matthew - 12 nećenica

14: Bryan - 1 nećenica

Jutro smo otigli vidjeti dvostruki fildum u parku Arsenberg

Raskršn objekti, 1) kao da na brzini ugrađeni raceteći tomjevi za skleđivanje obiljeva,
naličnici platformama za profilišne kopove, nude nejomelan pogled u površi - monument-
alan, uhičaran, primijen, s velikim linijama blokova ljevanog betona, modernistički; 2) budući
da ih je Beč razinjavaju ih neuporabom, uglečavom odlučno ignorira, oni su nastimali primjer
arhitektonike neuspjehnosti. 3) uz Redteck Apolo - Neulig i Augustiner zabilježeni su na
Medunarodnom popisu učestnih mjesto.

Pretekli Paul Celan živio je da bi komponisao junc kojeg će fazemom smatrati naprotivljivim.
Jutros dok planiramo radionicu Jevudske vještice - nemci i izvedjed (njemačkim politist) venice
prekida naš sastanak da bi provjeroštitu od poplave u našoj sobi i otisao s uticajem ispravom
"Oprostite na smrtono. (Sorry for disturbance!)"

Naučio sam novu riječ - erboveren (jagode)

Naučio sam je na tržnicu, gde mi je, nakon što sam kupio pitačaju prodavač neko da sutra ne
radi

Christine mi je objasnila da je to zato što joj sutra prezirk. Uzakščot, neradni dan, kao i na
Duhovo

Cijelne, Cijeva austrijska prijateljica, prevela me je kroz Sammlung Esai muzej u kojem nici,

dolijevu građevinu Heinza Tesaera, a zatim nas je odvole u restoran u Nußdorfu gdje se "Štuje obred bečke Jeste".

Breyer je stajao svršetno manjih trideset minuta gledajući video performance Hermenite Niticha iz 1968. na izložbi corendin odora.

Architecturingruppe, koja je projektirala i podizamnu željeznicu u Vancouveru, od 1971. nadzire dizajn bečkog U-bahn sistema.

Uz Christine upute, vredno se netrag tremajem, noć je, uživamo u ovom doživljaju dok se on odvija, pokusavamo ga shvatiti: primili smo velikodusnu pesmu, gledamo tremaj kako proti svoje trećnice, ima nas u sebi i iscrteva svetuču liniju po mrežu na etničkom teritoriju.

U Bryandovom monologu, njegovo sjedenje na katu iz djetinjstva, kroz pet ponevne bive zemljarjenja, s koga prema poteku, drugim monologom, filozofskim optokom Duhovom (u judeozmu, Šećuće) papuk izmisljog bibličkog tompe, u kojem pomjerljiv ("simutriji") u Beču inverznost na pokreću kaos nego red i razumijevanje među stanovima.

5

Kasno u noći troje bečkih pivopepa odjevenih u loge ulazi u tramvaj, a mi na TV-u gledamo bredu Blues, Jeksa i Elme, kako govore njemački

Češvarak, 14. lipnja

15: Mark - 12 redenica.

16: CJ - 2 redenice

Počinjam razmišljati o spravljanjem novog jezika. Što bi bilo da smo rjeđi pisali ne pepr i crnčak ih, a zatim stavljali ludimo urano u uli? Pitam se kako bi rečenica izgledala u utjehu drugog naroda? Koje će se riječi skrivati, koje traže produžiti ili smanjiti?

Tjedan dana nakon što smo izveli Potres, prostor u kojem smo igrali se ismjerio. Lin, Matthew i ja otali smo da kazališimo nešto što smo se u kafici neliši u "Viva! argentinom redateljicom Postaje zanimljivo govoriti vlastiti jezik, no obzirom je svejedno narulati pa dolaziti do stanovite hibridnosti. Među ljudima kojima engleski nije materinski jezik, govor se neki drugi engleski jezik. Reći može zaboraviti što nesam nudio drugi jezik.

Prije argentinске predstave, Hertense, voditeljice festivale i Beetrice razmatraju kozatske skupine, održale su nemjerljivu konferenciju za tisek. Nema službenca, dijalog i prijavođu su se špagnolski na njemački, nisu mogli interesati za formu log dijalog. Beetrice mrežica američko-španjolske konferencije za tisek, dvije zlote i dva mikrofona spojena neke kable koji izlaze iz pojačeza za koncerte.

Kako bi bila redni englesko/američki prijavođ?

6

Iako je glavna trgovina u Kaimmerstrasse zbog časninskog blagdanja bila zatvorena, ulici je kao i obično vrlovo posjećeno. Moja šenja. Slikom posređeno je zabilježeno u posljednji razini video snimki što su ih imali pri ponudi kojom sam prolažio disk sem sljedeće rute koja sad vidi dobro poznavajem, povremeno zastanjujući u druge ulice nekon što sam prethodno ne pljuvao gledajući kamo vode.

Petak, 15. lipnja

17: Karen - 12 redenica

18: Matthew - 3 redenice

Što je to? Im jezik metala, im jezik drveća, im jezik hrane vođiće. Kad se nadamo, sviaki put kad ga čujemo, prekida neće čušnjene pticnjari?

Zantensarci smo se za stari diziće u ovoj zgradi i njihovo elegantno kreštenje kroz običane komorne drvene kuće u rezbarjenim staklenim prozorima, objektive u metalnim kavezama. Kako bilo i gledao uz zatvorenim vrata.

Sada jedan od nas nego obzići se sastanka u hodnik - s vremenom smo rijeli još jednu materiju. Dok se dozloči kruša, crvena vođica za koju smo utvrdili da pravljaci likepu. Ustvari udostojjava neku vrstu fine protutela ili nekog drugog mehanizma za nešte ljkova ukrepleno elegantno obzelo tihog đarma. Grube likape istrošenog chvata i metalnih djalova, skrenutih s druge strane zide, ne čuju se prilikom vođenja dozalom, ali čuje ih drugi u apnici kroz otvorene prozore, za sastanaka čejani, tuljenja, u praprici i dok pokusavate namjeriti ton na staren televizoru s istrošenim gumblima.

Povijest i običaji nose sećačnjari. Niti jedna prethivne povijest je corazec ne mogu se razabriti ne početku nešte zvježbe — kada se obrazec uspostavi, traže li predugo ili prekrilje, univitave se li napušta zbog drugoga. To je keos tržnice, to je otvorena tržnica u stranoj zemlji u kojoj niko ne govori tva jezik, čak su ti i myne nepoznati. Priputa ujek kupili kruvo voće, platili kruvu cijenu, dobijeli kruv kolaču. Neke vrijeme tržice je prometrali prije no što nikaderešto promatrala, prije no što močar ujek vratiti de tu imo nešto za tabe.

Utročki minimum napora, unutarnjeg i vanjskog - izvedi sjeru nepraktičnog pokreta.
 Shorenja: Iz trećine Budri dan Heronymouse Bosche, stobane jazbečnim radom i očišćenja
 prema mojim standardima (1= napravi, 15= napravljen dragol
 Brada i lice crvenim štetrom, penzantama, gultovnim repom i okruglim ušima - 12;
 Glava s kartam za igru u ustima na tluju leuka - 15;
 Glava sa dijelom i nogama koje jesu nisu - 6;
 Hodočuca kuga s glavom - 10;
 Hodajuca dupla donja polovica dinosaura s mramornom u sebi - 11;
 Kamenasti nos - 3;
 Kovac - 14;
 Mračne mnogonočne glave u crvenu - 7;
 Narančasti debajci s čvoračkom plavog losa koji se peče - 4;
 Noge i lice što vise iz strugom probodnog jaza - 5;
 Pernate glave s nogama - 2;
 Picoglav na štampanu - 1;
 Sabljarske natječene deform - 8;
 Šljast plavi kukač - 8;
 Zabodeni dečakinja u sjeru - 13;
 Učenici u kojem se tekuju natplati za majice - crvena slova na bijelom platnu koja će biti pričvršćena
 na ledjima moje majice - neprestani podejstvočni način strukturirani komada: 1. DIO UTORAK UJUTRO;
 2. DIO 53 GODINE RANJE; 3. DIO UTORAK NAVEČER, sad se čini da se ta tri dijela bave granicama
 i memorijama: mitologija (1. DIO), granicama opoređivanja i učenja (2. DIO), te granicama memorije
 i religije nakon knize (3. DIO).

Subota, 16. lipnja

19: GJ - 12 redenica
20: Lini - 4 redenica

U subotu 16. lipnja Christine i Bernard očekivali su da će u 16:30 večeru nasa, sko ne i ojet Goat Island snimiti do njih na kuću i kuće. Medutim, Karen i ja smo shvatili da su Christine i Bernard
 uputili poziv namreću nama. Nalon što smo došli i raspisali neusporenim sveukome od res je bilo
 očito i prikriveno neugodno. Na stolu je bilo dovoljno kuća za desetoro ljudi, a oko njega je bilo
 više od deset stolaca, koliko smo mi trebala.

Bernard odlazio do apoteka za espresso i opredio stoliju dolice velikom skupinom kave ne tanjurajući
 pred nema Kasju, kroz nekoliko trenutaka tih kontemplacije. Bernard drži nehotorenju bocu
 austrijskog vina. Bernardo otvara bocu i u svaku čašu ulije malo vina, prvo ga legeno probaš i
 pominje, a zatim otpije i počinje svoje zadovoljstvo. Dok gledam Christinu i Bernarda,
 podajejući me na moje prijatelje Chesa i Lex koji sedu žive na vrhovima granica meje: po načinu na
 koji se kredu stanom, pripremaju pite i hanu, međusobno komuniciraju.

Pauzovanošto o čimili keži su koljen drugačijim putinama od onih koji su odblokirali njihove
 roditelje, a ja nemam priču kojom bin se uključio u taj razgovor.
 Putinu života moglo bi se salati u neku vstu pripe, no da li si ikad zamislimo, živeti od trenutka
 do trenutka, da se priča odvija?

Ranje, tijekom putanja istječe, zaustavili smo se da bismo kupili organske jajodice. Britanski
 Guardian i nekoliko malih plaćenih novaca, te nam stvarno ih u plastenom i pepinimat
 vrećicima nosimo doma čine zadovoljstvo.

U rano poslijepodne otisk smo ne izdvojili fotografije, slike, kuće i skulptura Dennis Hoppers,

oko je zločak poput dnevničkog zapisa, učesnik tenutak što okružuje mjesto, vrijeme, kumu;

površine koja prepljavajuće mali i koji je živični okvir koji smo im postavili.

5

Danas smo se Matthew Merk i ja odvukli viškom od Beba do Milka da vdomimo slanuu beršku
 opoju koja poput neštete dva rata ponudila. U vodici opozje nema ni spomena iste, osim
 sljedećeg: "13. ožujka 1938. na samostanskom horizontu pojavili su se novi oblici: tako je očjed
 nadvojnica bila izgurana u jedan mali dio zgrade, a kroz taj piščanac niji bi rasputan."

Nedjelja, 17. lipnja

21: Brynn - 12 redenica
22: Karen - 5 redenica

Nedjelja je, 7:00 ujutro, mlađi ljudi s ogledom noći na licima upravo u kovenanu Grön & Savoy
 donosišući prvo Terezia, Jaku i ja vozimo se s U1 do Sptakau i staramo uz tvornicu Ferdinandse
 pokraj evakuacije do Franz Joseph Bahnhof. Ondje sjedamo na vlasti koja ide na sjever kroz polje,
 visoka zeleni penicice, kroz Tulln gdje je konduktor prozvio ime Egon Schiele, kroz Abensdorf-
 Hippendorf, kroz planine prema zapadu, kroz Krichberg van Wagen, uz vrt u kojem je klasa
 otvoreni klobor, kroz Ebersdorf/Strettf, Hasersdorf am Kamp i Krems an Donau.

U Dürinstenu se pojemo na ruševine starog dvorca, jedemo hranu koju smo ponjeli sa sobom i

gleđemo na dolinu rijeke Dunava. Bić smo u suncu u kojoj je prema predaji kralj Richard bio zatočen svi dok ga njegov muzikant Blondel nije oslobodio. Dolje u selu, crkve se upravo praznile, a grupica djece vratila je kung fu udarce i druge lude pokrete. Hadimo gore-dole po glavnoj ulici i odlazimo u šentiju uz rijeku. Djece se znaju probati ulicom, prvo ih vadimo na jednom, a zatim na drugom kraju sela, i svaki putakada ih vidimo izvaditi igru. Grupa se privode, a onda raspinaju u trošlom, kada im udaracima i naprili u struju turista. I mi povevamo našu šentiju nastrog da rekao Brocovi. Turistima se dolaze i odlaze, ja nemamjam o Mark Twaaru i vjernom stranjuru rijeke. Mi smo turisti, spuštamo se uspravno iz obala rijeke dok trgovacki remorker prolazi uvisno ostavljajući duboku bračnu na vodi.

§

Nakon infuzije šećera i kofeline u kreveti Digles (veliki široki prozor potpuno otvoren prema ulici, sjena za svjetlosti s resicama koje se ljuju na propuh), izbjedjela crvenočibokasta sjedala tamno crne, ugoda) pronali smo slevanu ležaljinu. Bila je to osobita knjižara. Dolje u ulici, u dvorištu, fotografija, arhitektura, dizajn.

Sliko koje me podizajuje na ono što što mislim, pristajući sormljivim masima, vjerovatno nešto skriveno u situacijama razbijanje kada, odzimanja dana, očekivanjem). Inja se proteže duž autoputa, pogled na osiće, sveđlo što prolazi kroz vodu, kroz staklo, kroz liliči, kroz resice na sjenu svjetlosti u kreveti odmah da otvorenog prozora.

Doli ovo istem Cj me fotografira, ustajamo i odlazimo iz dvorišta.

Ponedjeljak, 18. lipnja

23: Lin - 12 rečenica
24: Mark - 6 rečenica

Nekad sam mislio, da monih bri jedno sebitovo. Možda je to zbog pitanja koje su mi postavljali kći djeteta: "Mada demas što ćeš biti kad odrasleš?" Pitanje koje je tražilo odgovor koji bi naličio napomenuti točki pomoći koja se na karbi razlikuje jedan grad od drugoga, primjerice Willow Brook od ilur Ridgea. Ono je upucivalo u jednom smjeru.

"Arheolog" - odgovorila sem.

To singularno sebitivo arheolog nastopilo se dok sam premijeljala hoci li bili brotova sestra, Konobarska, studirnica političkih znanosti (nisko vrijeme), plesa (nisko vrijeme), pedagogije (nisko vrijeme), kiparstva (nisko vrijeme), i izvedbenih umjetnosti (nisko vrijeme). Zar zista znala gdje Willow Brook završava, a ilur Ridge počinje?

"Upravo zato što su se definiraju sebitna primjerice, tradicionalni zapisi koji govore u me sebe, i namjeli su i manjeno imenima da bi se prilagodili suvremenom aktualu bliskoj osobom - zonom. Osjećaj razbijanja mora seda uključi, onda gdje nije njege vec zamjerjen, osjećaj meduzavaranosti," kaže pesnikinja Lyn Hejinian. Bratman da je tako i s izvodbenim predstavama U mjestu učku potreba. Oni cutuju kroz knjžilik komada i zastaju između gospode Ritter, Hulka Karen, ranjenog vojnika, djeteta prikaza, Michaela Crayea, Mathewa, produživačeg sigurnosti, gospodinje Kopchinskog, automobila, Marka, Bryana, Señor Wencesa.

§

Odlučio sam odgovoriti na pitanja koja će nem se postaviti u budućnost.

Trudim se i počinjem natjecavati graje i tako živimo. Čini mi se važno inspirirati i reagirati na ono što oko sebe vidimo, ono što poskušavamo (ne)izraziti. To može biti opaza, provajnjacija koja nekako ulazi u naš svijet, čini se da počušćavamo ponovno štovati novčadno i svekočnevičko tako da počnemo privlačiti i učitavati ono što nas okružuje. Trenutno me zanjuje ono što vidim oko sebe. Moram znova početi učiti ono što je opet ujmjeljeno (ne)jednjivom.

Utorak, 19. lipnja

25: Lin - 12 rečenica
26: Mark - 7 rečenica

U Beču smo uveli jedinstvenost promjena za zagrebačku zvezdu U mron je sruši potres

1. U prvom se dijelu Mathew nosi mapu koju na ledini piše "Prvi dio. Utorak ujutro"
2. U drugom se dijelu Mathew nosi majku koju na ledini piše "Drugi dio - 63 godine ranije"
3. U trećem se dijelu Mathew nosi majku koju na ledini piše "Treći dio. Utorak navečer"
4. Prizor siguranja presuzi iz njemačkog filma Kako živjeti u Slavoniji Republiki Njemačkoj zamjenit će prvi prizor iz Cherbourgskih leskovana - prekinut Markovom upute za vožnju
5. Prizor siguranja presuzi iz njemačkog filma Kako živjeti u Slavoniji Republiki Njemačkoj zamjenit će drugi prizor iz Cherbourgskih leskovana i prekinut Markovom upute za vožnju
6. Mark će u prvom i trećem dijelu nositi nadcole
7. Mark u drugom dijelu nositi nadcole
8. Izmjenit će se tri rečenice u tekstu Ojetata prikaze
9. Jedna će se rečenica dodati završnom prizoru Gradsanskog rata "Poznajem ubijanje. Ono ne bi moglo biti tako jednostavno."
10. Mark i Bryan će se prepleteti nekon sto se sudare u potjer automobile - prvi dio

11. Brjan će pogledati Marka dok on izvodi skok Lutkine glave nakon što ovaj izgovač rečenici "Pribajmo sad o nešemu što se može lako shvatiti".

§

Beć, još jedan dan za razmišljanja o pitanjima koja će nam se postaviti iz Zagreba u budućnosti. Premaširanjem riječi, ma koliko majesnog ili negativnog, počinjamo shvaćati koji su vrijednosti upisane u tijelo. Pstam se je i mi strukturiraju svakodnevice kroz dječanstvo do te moći za suočavanje sa životom/ljubavlju. Jednostavnost hrana/energijskih zaoblikuju stolom i u putu, dnevno. Poduk je mališi iscrpljen poslovni, naranču ili sjekanu povrću iz vrta za vrijeme berbe. Čini se da su potiske prepreke um i tijelo za dojavljivanjem u okviru discipliniranog jezika, pomirenja činova i pokreta koji bivaju prepisani u tijelo. Za razumijevanje predanosti.

(19. lipnja, Veronika Kaup-Hässler (dmaturginja iz Beča) postavila nam je za naš dnevnički projekt pet pitanja o predstavi U mom je srcu potres.

Što je ruka?

Što je plez?

Što je struktura ili matematika i koji je vaš odnos prema njoj?

Što je naklon? (mališi se na potonjevače zagrljatog potopljaču)

Srijeda, 20. lipnja

27: Bryan - 12 rečenica

28: Karen - 8 rečenica

Vozimo se vlastim primjerom jugu za Zagreb. Razgovarao sam sa slovačkim mikrobiologom koji je rekao "Zvjer speva u nama i ne znamo kad će se probudi." Ruka je predmet koji prevara stablo u stolac. Ruka dočekuje nadu inteligenciju. Možda je nelič um stvorio li nizvod nizu ruku. Zamislili smo kamenito oruđe ili kompjuter i trebala nam je ruka s poljem da bismo ih naišli. Stolne kostiju i misića u ruci radi zajedno s moegom da bi stvorili oruđe koje stane u ruku i pomaze umu. Značenje objedinjenja ne razjasnjavajući u potpunosti postojanje naših ruku. Na prvi pogled one izgledaju kao kukci s lesarski alat, ali one su žive stvari. Ovo su moje ruke, a ipak to nisu iste ruke koje sam imao kad sam bio dječak. Negova sam bilo da svaki 7 godina zmenimo stanice u našem telu, stoga bih mogao reći da ovo nije moja ruka, nego da je je tako naznačio klasifikator. Kada bih bio neuspješan u ovim revolucionima mogao bih čak pomisliti da ruka ne pripada meni, te se s njome nehajno ponositi.

§

Vik o Bacu za Zagreb, vani se crvena polja miskova. Tu su i crvena vrstla na obronku. Ne znam što se za njih naziva: skleštite, ekstenze? Gledaju o vlasti to su samo crvena vrstla na obronku travnatog brijege. Koljma je poluzauvrat naci smršao - zamijeljam kako ih otvaram u sušen plodnjem zemlji pod travom, ali duboko se rupa otvara i zamijljene stube voda jesu nizde u do. Tako je mislio da je to sve bio vidiš.

Na, van je Slovenija, stupovi uličnih svjetiljki izgledaju poput stabala. To i nije čudno, oni jesu stabiće. Čudno je to što nisu napravljeni tako da vise našku stupovima, sto njihov zavoj, obline i kvrtice rasu skinuti.

Četvrtak, 21. lipnja

29: Cj - 12 rečenica

30: Lin - 8 rečenica

Prije dlo - Što je to ruka?

S danom rukom podignutom od tijela, s dlanovima okrenutim prema gore, stvarit ćeš negativnu energiju - znanu kao ping energiju, koja je obično koncentrirana u ekstremitetima tijela, rukama i nogama. Palicom i kožnoprstom ljevi ruke lagano stisni danuu ruku. Prvotu zatim sredinu dečenog dlanu, i, zadržavajući taj lagani prstak, stvrdi liniju svakog prsta od te hocke do jegodinog svakog prsta pospoon. Postupak je skidanje udaljivanju gotovo prazne zubne peste. Ponovi isto i na lijevu ruku. To će obziru ping energiju i osvježiti tijelo.

Seća pogledaj evolu cijenu ruku: neponosno je. Zamislili da je tvrda ruka, fizički alat i stari je oklo glave malog djeteta što spevali i ruka i djeće su neponosni.

Glesovi vrste, ometaju te, ali ruka je mima, ispružena dok tijelo peda: ruka se ne može.

Kad je bol slabija, u rano jutro, ruka se može upotrijebiti za plaštanje tvojih priča, ali pogledati li potonjem, ona se ne može.

Ruka biti kažnjava, nogue ručuje

Ruka je isti tijelo je stablo

§

Danas je međudan dan u godini

Dopustili su pristup Stonehengeu onima koji ga štiju

U Atleti je pomrčine sunca
Prije je dan nela dvodnevne radionice u Zagrebu.
Vlada
Irena
Miroslav
Ivan
Petra
Domagoj
Ana
Slobomir
Nerja
Vejan
Ivana
Ana
Mirela
Barbara
Yessica
Tatjana
Mirela
Devor

Tatjana dolazi u deset ujutro u kazalište u kojem vodimo radionicu s namjerom da vježba klavir. Međutim, odlazi u petak i sudjeluje u radionici. Na odlasku, u tri posljednjih satima pogled na praznu pozornicu i čujemo u zraku klavirske note. Iza kušta Tatjana je, neprimjetno počela vjež-
bit.

Petak, 22. lipnja

31: Karen - 12 nedjelica

32: Matthew - 10 nedjelica

Nekri života prevećenog u telikom redu, tako se više ne može uspraviti. U Japanu sam vidjeli starice čije su leda, nekoliko godina reda u rđavim bojama, ostalo povjera, gledale su u pod. Ali se izognijte da ih gledate način čovjeka izvođača kako počelo prolaziti prostorom izvedbe pogruži u stuhku; već im nisu naznajene epizode postojanja, kroz koje akumuliraju male prečete, sveđi što je moguće manje valova i mroštenja, ovim stvarima pokusavaju ostati neprimjeđeni. Ali isto tako! Ljudi kao vozila, kao strojevi, kao zvijezde, zadržati, nade. Lado popravljeni poput krovova automobila. Polaganje igri spoznaja. Tako se modeli automobila kreću po modelima cesta, ujedno i u modeli žurne ne modelimi budeću. Tako je General Motors ujutru Los Angeles da oduštene od tramvaja.

Ruku upravlja, sti, a svjetlučaju Ručka je poslenik koljega tjele doje da istražuje, vrtiće, odušće, upravlja. Ručka pokazuje nikač demonstrativnu ruku je čuvanje. Ručka spozna, isti su izmisljene

5

Danas se slije oslobodenje Zagreba 1945. godina. Mario me uđe pozivom ("smrt fašizmu, sloboda narodu"), ta, gledamo Cj-a u sofii za gostu ne Dobar ujutro, Hrvatska prije nego što počneto s radionicama drugog dana, a krajem performansama u glazbeniku studentačeg doma Miroslav, Vlada i Ivan postavljaju svoj komad na praznici ljetnog kulofa, goće njihova koncentracija i tihne umjerjenoču moju pažnju na zvijenje strupog ventilatora - "Ventilator na hodniku dokončujući duži ulicu i isprečivši potok slemi jutrošnji ritmi. Ali i samo zato da bi mogao slutiti taj ventilator, zelim živjeti, ali uvedi svega, moj prijatelj mora živjeti."

Suni vjetar jača u 4-25 dok tramvaj broj 12 - plavi s bez unutrašnjosti, slabmoga krova, još ujek bioz nikakva, ušemljeni putnik negnjeći se kroz prozor - kli ujutru malim klapjkama posred hoteli na Šešović cesti.

Dva treneostogodišnja dečaka šurišu sa oko civorana, šepčući pokušavajući gledati nešto probu (predimo ne promjenjenu u prvom dijelu), te konačno prikupljuju hrbreste i sjedeći na dirje stolice u zatvorenim redu.

Ova suge koju osjećam, je li to moja ili pričada Hrvatskoj?

Sudjeljujućim ovom chavničkim projektu, čiji su strukture ikonističko celiranju ne je stol kao i njegove supstancu, naša prečete imaju formu koja je izrasla iz sprosvjetavanja njezinim kompleksnim odnosa - antropochi pretpisi morfološki obinjanju.

"Zdravo Goet Island! Postajate stanovnici Zagreba" to je Mink, kritičar, zastajalom i rezgovaranjem ne tramvajskim tršćanicama, potom nem za rukom kada će je napisati drame, emigriraju u staru Grčku, u kolj sveka od 5 000 lječi koji gume i izgoravaju započevši stovom p, "ali IMA SMIHLA", a konačno zaredi njega starja placeri i kada "Vela Lubenica" prečeve.

Nakon makedonske prečetave, jedne od nekoliko njih koje sam razumio bila je "smrt", zatimemo se u kazalištu u kojem smo 1996. izveli How Dear to Life the Hour When Daylight Dies, potom nam se predstavile Merik B i pozdnevrs Merki njedimla koje se odnose na ozljedu koju je Mark već očito zaboravio, a koju je (Merki) dobio 1999. na predstavi The Sea & Poison. "Kako glava?"

Svečan novi jezik sadača nova vježbi u 11.15 ujutro peda kasa, jedem tortom i zdrav od sebe zeleni Pohani se, a da dan miši imena, 22 lipnja 2001. nazvao bih "Imad svega, moj prijatelj mora živjeti"

Radić smo ne znajući gdje je čemu propadlo, i propadla li to nećemo uspjeti

Sobota, 23. lipnja

33: Mark - 12 rečenica

34: CJ - 11 rečenica

Budim se iz sna, u prvom dijelu Potresa - utorki ujutro, "kiba" - umjesto ventilatora na našim sobama imamo otvorene klimatizacije koje se vrte

Velerišno imamo generičku probu u školskim dvoranama, prie ne šestem stolom dječjom grada do crkve Sv. Marka s 13. stojnjem. Ovdje mozaik od kameničkih pločica na krovu crkve raspoređen i nastoji se u bijeljavniku sunca. Nekoliko sati na "upravo vježbano" par, ljudi dolazi i zlažeju mlijedice suvremenim lešticama. Iz njihovih rukava dolazi vježbanje za budućnost. Razmatram o malim bijelim papirnim konfetima, koje konstirimo u Potresu, o tome kako transformiramo i prenosimo materijale iz ruke u zok, eksplikaciju - usporavamo i prekidačem luka nedovoljnočeta proslava i propast. Konačni blokova dana na gradskom trgu svira imena glazbe. Jeder je bio prvičnik antifascista, danas se gomila okuplja i okružuje glazbenike sa svih strana. Zrati, stari ljudi brati suze u obima. Na suprotnoj strani 7 starijih žena, sve s plastičnim uškorenim nazdolama iz 60ih, pjeva i veselo pječe raznačama. Okupljam se kako da sam se vratio tinejdžer godina unatrag. Pogrem glavu i odlazam.

5

Druugi dio - Što je ples?

U drugom dijelu predstave U mom je srcu potres, dok drugi uvodioči rade različne pokrete, Karen stoji mirno. Sustavlja se u koljennika, ruke dolje upružene sa strane kao da održava nivo ruku, paleko spušta tijelo sve niže i niže, dok se gornji dio tijela ne počne neginjeti naprijed, koljena ne dodirnu pod, te odmah poson riječima glava postavljači na podu - ruke upružene u suprotnim smjerovima, također na podu, dlanom prema gore. U tom položaju ostaje, čini se, dugo vremena. To je samo jedan od mnogih trenutaka u kojima koljena pokreta u predstavi nadiskuju epociobnosti: nelične paroksije, moralo odabiru, ponakad nevoljno, komi usmjeruju svoju pozornost. Karenin pokret i pokazuju evoluciju osobnu motivu, stilus, predstavlja, konzistenciju, priblažavanje nekoj veliči, upravo se ta osobna preciznost postavlja stakleniku u odnosu s drugim pokretima u predstavi.

Promjeđujete da se prsti na članovima okrećutim prema gore polako pokreću, te ono što izgleda kao statična počinjenica zapravo slijedi pokret, pokret koji se nadovezuje na: prvi dio predstave, gdje Matthew, kao instruktor provodeće ceguranje, raspršuje o tome koliko su suvišna i nepotrebne tri prsta na njegovoj došnoj ruci.

Iz ovog promjera Karenin prstiju nepravno sem sljedeće zabilježila:

1. ples je neči koji zakrivač, pokret je bolje
2. pokret sedišta našu povijest, tragove aktivnosti koje smo izvukli ili kojima smo izvedočili u prošlosti
3. pokret se istječuje nevjerno
4. iz tjelesa isteknjemo ono što je zaboravljeno, što leži uspanjeno, što se nalazi u liku ruke, u pobjedi noge

Nedjelja, 24. lipnja

35: Matthew - 12 rečenica

36: Brynn - 12 rečenica

U 11.05 ujutro, nakon neke prve zagrebačke izvedbe predstave U mom je srcu potres,

pokušavam zapisati petominuti razgovor u kafici s Lin Heson (redateljicom), Beottom Gilletteom (tehnički direktor), CJ Mihailom (imanadher trupa), Karen Christopher i Markom Jefferyjem (članovi). Te s duhom Morton Feldmana (američkog skladatelja).

Lin Publik je definitivno shvatila.

CJ: Osim kada se aktivno angažiš u aktueralu pridruži, sve između toga je obzata teško proganjiti - za razliku od tečja gdje bi po većem u prosjeku nih 20% otišlo - ovdje smo imali ispunjenih 117 mješta i oko 20 ljudi više od toga.

Scoot: Pomešao sam stol s tehnikom unatrag da bi nepravdu prototipa jer su sjedili na svim mogućim stolovima površinama, a jedna žena, mislio sam da je tijekom cijele predstave gledala u mene, sve dok na koju nije došla i uzele Beardillardovu knjigu koju sam imao na stolu - cijelu je veder gledala u mnu.

Lin: Danas su neki ljudi koji stvarno nisu mogli vježbiti otlično, pa sam siliš da doyle i ispratila im se i rekla im da poljužuju dobro sura.

Mark: Kako mogu reći da smo prešli staromodci?

Scoot: Mnogi ljudi misle da se predstava mora ukloniti u neki dio povijesti.

Dan Morton Feldmana: Zapravo, postizanječevanje s povijesnim pozicijom ima za umjetnika neodoljivoj privlačnosti: uskoči što ruči poznate objekte - lutežu, rezumirajući, primatano znanja da

nala ne slijed u umjetnosti - poput uspješne nekog drugog.

Scott: Šemo stvari TV u predstavu

Karen: Ludi koji to kažu gledaju je, ali je ne vide.

Lin: Misli da ćemo i u sucotu i obasadom, poput njunačkih umjetničkih performansa sedamdesetih

- ali mi ne stvarjamo stvarno meso na svoje glave

Duh Mortona Feldmana: Ono što je nemirino, otkrivamo, nije niti prošlost niti budućnost, nego naprsto - sljedećih deset minuta... ne možemo idući od togu, a i ne trebamo idući od togu, jer ako umjetnost ima svoj rež, možda je on upravo to

5

Iđemo se prošetati Izu kula u kojji sam odsjeo prije nekoliko godina (prijevremeno) da nisu obvezeni popravci koji su bili potrebiti još ondje), a zatim krećemo uzvodno sva dok kadašnja ne postane pristupljiva staza koju vodi do brduljuka sjeverno od Zagreba.

Kao što je Tatsumi Hijikata poštumno postao članom Goet Islands (vidi knjigu Matthewa Gouliene "39 Microlectures in Proximity of Performance", str. 10) naučio nas je kako se nekombi. Neke kulturne običajevi sunčat, a mi stvarjivamo itovane u plenumu običajem. Podali smo teču ovu predstavu istražujući formaciju oblike, pulzali smo bezbele u nebilo. Tražili smo i pretak kop vode koja je pedala kroz oblik i koristili sva to stupnjivo kao formalnu strukturu nošte predstave... gornje nivo stanjani, srednji nivo pogružanji (korjenje) koji je uključivao Hijikatine riječi, i vodimo tako opterećeni nivo na poduz. Većeramo smo izveli U mom je svu potres u Zagrebu. In My Is Heart. Barthique je doslovni engleski prijevod hrvatskog naslova (U mom je svu potres) Vljinje kaže da je to može značiti i ne druga načina, baš kao što se liva moča ne bi na samo jedan način. Predstave dobro prolaze, a i publike je najveće jer je pretransformacionu koju konstruimo u svesobeni prostor. Na kraju predstave podišu sami prešavno govoriti pa smo propustili Markovu zadnju repliku u sceni iz Gradjančićeg rata, zbog čega mi je bio začeo čući je zapasna crvena "Poznajem ubijanje. Ona ne bi smjela biti tako jednostavna".

Nekon predstave iz pozornice uvijek se najprije susretnemo s Lin i rezgovremo kako je protla predstava, a slijedi koj ulječe je Jaka.

Ponedjeljak, 25. lipnja

37: Karen - 12 reženica

38: CJ - 12 reženica

39: Brynn - 1 reženica

Sve te probe, sve te oporavljavanje život neumno priprema svoj vestitih neštanek. Pobjimo crne patnje. Antropistmu borbu. Pripremimo se za neizbjegljivo. Nadejmo se. Nitko nas ne smije znenaditi. Jedan nям je prijevaj riječi da je praznik, negi zagrebački vodči kulu nam da je to bila školska lekcija iz "stog sustava" nekoj nije bilo. Ili je se ne sjeća. Kaže da je to iz stog sustava, nego iz osnovne škole — zvelo se. Nitko nas ne smije znenaditi.

Hodali li su slavni i svaku predstavu? Hodali li su bili u mjeđu?

U mom je svu potres je učinkovito prema unutru, bilo je problemom crnoga. Ili nečete pronaći u novinama. Novine ne izvještavaju o poetici svakodnevnog života ni o običnom zatisku prethodnjeg dana pred lobom. Katastrofe će se pojaviti u crno-bijelim i možda u nastavku, ali nikad kada tom unutarnjem pježušu — pježušu mog crna

6

Treći dio - Što je struktura?

1. Kad započinje 2. dio, prejeđemo se 1. dijelu, kad započinje 3. dio, prejeđemo se 1. i 2. dijelu te onoga što smo vec dočekivali u 3. dijelu.

2. Može li struktura biti plišnja, a ne zvčnja?

3. Može li struktura biti proces unutar kojeg se krećemo?

4. Osnova li se struktura na ponavljanju, ne jesu li predstavni?

5. Strukturu stvarimo kroz prisajanje

6. Poprednji presjek strukture glasne obnovi, sjećanje

7. Prekid zvučanjem preistorijskih reženica. Nešta reženice je temelj strukture.

8. Strukturu potiskujemo samu sebe i svoj temelj

9. Strukturu daju diverzija

10. Tjedlo dikt čoveka,

Crt prazne i stabe,

Ruke pomruči oblike

11. Plesač je skopljani

12. Dva te spela sudaraju u dijelu

7

Potreba kaže. Polegano ponavljanje teksta o koli je sabiranje neusjajnog logičkog kruga automobilis koji se podiže i drva koje pada.

(Dana 28. lipnja Natalia Govedec, kazališna kritičarka iz Zagreba, dala nam je pitanja za naš projekt dnevnika.

Smatrate li da je umjetnost posebna teološka disciplina, za koju su predanost, poziv, a da ne spominjamo dužnosnost, od najvišeg značaja? Kakav je vaš stav o ekologiji?

Utorak, 28. lipnja

40: Matthew - 12 rečenica

41: Lin - 12 rečenica

42: Mark - 2 rečenice

Ljudi ne mogu oblikovati da će ikada živjeti ekološkim životom ako im se gade kokoši.

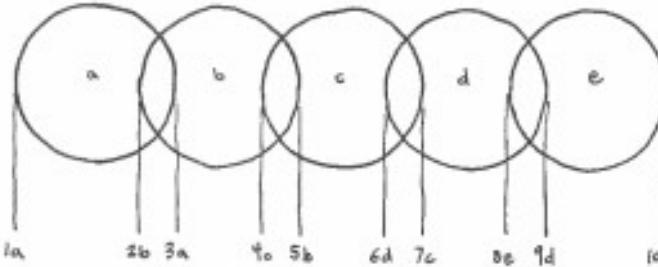
Svekog bi jutro u sobi 1213 hotela Inter-Continental Zagreb Lin objesila svoju spremnicu na unutarnju kvačku vrata kupeonice, a ja sam je našao što je ona strela iz sobe premještao na vježdalu u zidu zato što me stvar objesene na kvačku uzimam, što ona nije primjerila - ali kada sam još bio i ponovo progledao kvednu zidnu vježalici, kakvih mi nemačko u Americi, dojavo sam koliko se netko u mjeri uskomadilo, da li se na ovo moći kada se kade da vam neko rečete fali?

Cinakine kupele izvrsavaju su mi novo kazališno iskustvo - smijaju mojim ledima izvodim samo da još uvek nerodeno dijete napadnjeg clana publike u bilo kojem danom trenutku - ta mi se misao jevila tijekom prošločetnje predstave, te sam povremeno ceoju tu padlju buduću prihvatiti, i uspasio se kao da sam s njom povezan sicom nekog glazbenog instrumenta koja nije ni previše zategnuta ni previše labeva. To mi je pomoglo da se usredobim "s onu stranu smjeđih ljudi i grance" mojih sposobnosti, ove publike, ovog života.

Ujutru posjećujemo otvorenu probu plinske komade Bad Company na kojem sam naučio riječ memorije i crta što je bilo.

Un je rekla da nećemo pokrenuti i namjere pesniču evozoru prisutnosti - različiti duh za svakog dvodača.

Kao odgovor na prvi dio komade, nacrtao sam djelegram



chain x 5

Slaganje koje sam čuo u Hotelu Inter Continental Zagreb, složene po abecednom redu i ocjenjene prema mojim sklonostima (1 = najdraža, 10 = najmanje droga)

Can-Can Song - 13,

Cherish - 10,

Close To You - 11:

Day By Day - 8:

Evergreen - 6:

It's Yesterday Once More - 15

Love Is All Around - 1:

Love Me Tender - 7

Man of La Mancha - 14

People Who Need People - 9;

Sentimental Journey - 2;

Seventy-Six Trombones - 12,

Something Stupid - 5,

'Til There Was You - 3,

Until It's Time For You To Go - 4

Oduševljen je bio i protori hoteliske sobe mogao vidjeti viak kokoši prolazi danas s prozora, viako vidim hotel kokoši prolazi.

Rječnik neobičnih hrvatskih riječi i izraza, složenih po abecednom redu i ocijenjenih prema preferencama (1 = nepratljiva, 15 = najmješa draga)

- bilbi (delikatna cabbage) - 1,
- book (hello/goodbye) - 7,
- dovrženo (goodbyef) - 16;
- čluz (exit) - 13,
- lipari (June) - 8,
- microphone (microphone) - 6
- nje izlaz (not an exit) - 3,
- pohraniti (preserved cheese, sometimes in sandwich form) - 10,
- ribarski večer (fisherman's dinner) - 12;
- ručak (lunch) - 6,
- slobode naroda (liberation for the people) - 11,
- spomenici (monuments) - 2,
- sto je bilo (what happened) - 14,
- ulaz (entrance) - 9;
- zajtruk (breakfast) - 4.

Među uzdužnim i pedagoškim planinama, poput niza zavjeta koje se stalno oživju i spuštaju pred obima, očajnik vlači u kojem smrtno smržani upravo prelazi granicu između Bredine i Istočne Europe.

Instrukcija kraljice ukopave grobnitju

§

Imam neko malo za Bad Company

Tko je to što lidiči kao atar uz tvoj dah kadu ovinet nogu ili otvorit uska, široko?

Nato mi je jednom nekao da malo da je tkoj koja plakne na-tjelo. Imam auctorat očajnik kad tebe gledam

Ruka koja mada u zraku s velom odstojanom u nepoznato vrijeme -

čovjek koji pijuće na zemlji poput leba koju ste isgano balansirali na jednom kraju
teko drugi dok ne ispadne iz ravnatelje

To mogu izvesti samo vrlo posebne žene

I odasam s probe nositi dio svih vila kao zemlju uzetu iz tla, kao uspomenu

Evocirati mrtvike koji se nadebi ne mogu pronaći, kad da je zemljova spisješčio dvoritite
na kojemu je moj davno umri osac kose travi

gdje je moja davno umrli majka rezala reberenuru

gdje se moj davno umrić ujak neginjeo da bi zgrnjčio muhu

Nedavno sam postao pretstava toga da rezumujem mene (da bih postala zapunjena) ne bih li
vidjeli više

§

Zagreb 05.45

Pozvao i piše tkoj svemu u tuk izved vlasti ili aviona povileujući europsku kraljicu?

1. Godine i godine austrijekih obitajekh Božića zaseđeni u dvoritome nastaju u vlastokrugu
snâznica,

2. Bliskogje muke snimki električnih stupova- 90.000 stopa u zraku- 22.35. hello London

Brijeda, 27. lipnja

43; Bryen - 12 redenica

44; Mark - 12 redenica

45; Matthew - 3 redenica

Ovo je konzervi događaj. Probni umjetnici u kojži završetak postaju podatak, a mi pokusavamo naučiti kako ostvariti neku vlast za sobom. Daži smo do kraja kraj na kojima smo stajali cijeko
jutro, na drugoj strani je Tomov neuključen mikrofon na stoliku, koj pojedava hânu.

Danas imamo i zvi video prijatelja s kamere montirane ispod aviona. Nasla sijena na zemlji postaje manji što se vidi uspinjemo, a što se vidi uspinjemo to nasla sijena brže prolaze preko polja i šuma ispod nas. Prelazimo preko nekoliko polja u sekundi, a selek se čudi sjeni koja je zastala temom njegovu kozlicu. Potom se unesneda ta zvi video prijatelja prelaze, a zatmenjuje ga znamenito kolosalni avion koji let preko karte cijelog svijeta. Slijedećim sijenama inju koja se ispred nas prostire preko osamnaest stjedci dugu liniju naših prijatelja i premješti koj i su cruda putovina preia
nas.

Razmišljam o boji crvenoj poput nutlog momenta svijesti i straha, o zauzimanju i krvni zaglavljivanju i početkovom umu

Probližavamo se. O Han i Zvi vreća se vraca, ali se prekida trenutak prije nego što dotaknemo petu na američkom tu. Slijedeća kada da ga uključuju zbog segumencih rezloga. Možete je tako zato da putnika slabiji konstitucija ne bi zapunjio pogled ne dočarane tle

London momem se vrati da bih u amenskoj ambasadi produžio radni vizu. Ostajem kod prijateljice i odnosne filmske suradnice Goat Islanda, Lucy Baldwin. Zajedno provodimo jedan od onih sjajnih londonskih dana, lekacuju i lekacuju iz crvenih autobusa, puno je toga što moramo naokonakrat.

Odvozimo se do Serpentine Gallery da bismo pogledali čitačicu Rachel Whiteread i Daniela Libeskinda. Whitewedin istekao trbi jedan specifični vremenski oliver na kojeg sam zaboravio, panički materijala koji ima protutenu u uporabi odgajiva kipari: bliski prizemlja - kreveta, kade, madraci. Evokativnost ovog radu računa i sa svakom spomenom, treba vremeniti da vise susjedstvo, odjek crnica kreveta usmjeri svetu u mojem oku, ne mogu reći zašto. Vani se nešta vrina kavana koju je dizajnirao Libeskind, sjedamo na kavu. Na Chevrolet Goat Islanda - "potres" prostor djelomično je utjecala nest posjet njegovom izložbenom muzeju u Berlinu. Sjedište u metalnoj strukturi koja je ogledala kao da su joj pricinile sile izgnane do kuta od 36 stupnjeva. Postajemo odmah svjetski njegova konflikta beskonačnog, horizonta, uokviravanja trave, stabla, ograda koja se transformira. Zamolio sam izvaditi Potrebu u ovom prostoru na otvorenom, bašim da su i svi crni crnje. Podejtečki samom isti: donjes Godardov Island je Parte na buduću probu.

9

Na letu natrag imamo točno isti raspored sjedala kao na oktu, smetnju imam samo zrak, razmišljamo o tome koliko se toga promjenilo, ali sa na bismo se kluci na cestu, na njihovo viđanje ili mjesto, jer se opravdano može dovesti u pitanje samo ono što mame dati odgovor čovjek ispred mene u redu na amenskoj casni s likaznicom na kojoj piše UNMFK (United Nations Mission in Kosovo) kaže mi: "Što vše ubidi to vše shvaćali kako malo znaš", samo nešto neizdačajući nadraženost izuzetu sumnjom.

Trudno volebiti se kad vam traži vise dane.

Četvrtak, 28. lipnja

46: Mark - 12 nečenica

47: Bryan - 12 nečenica

48: Karen - 4 nečenice

Danas sam krenuo na četverasatno putovanje autobusom severno od Londona do kuće svrge obitelji. U autobusu se stalno pitam pharamo i uspomene od nepoznatih mesta, mesta imaginarnog, jer se moja tijelo sječe, ali možac je zatočavio.

Autobusom prolazimo kroz male Engleske gradice (on se da ih engleski gradici tako odumira, dučari se zatezavaju, prošao iznajmljuju), a ipak dalje uz cestu stvaraju se nova glavne ulice tek uz goleme prigradzke prodlogne centre. Ojezam se kao da se moja spajanja urušava između Amerike koju poznam, Američku koju sam premašio na TV ekranu i mrtvih glijentih ulica uočenih u netko što se čini kao regulirane sedašnjice. Neam se vratio u Veliku Britaniju skoro godinu dana, išu li stvari obično okovo brzo napred ili sam se vratio unutraž i ponovno posjetio ovo mjesto koje sam poznavao pred 20 godinama, kada sam imao osam godina?

Tajnu ju, pola su prisne, goleme neuputne grimiznih mukova knvara i polja prekravaju u spomenike. Nema ni treba živnjare, ubas epidemije sinalica vidi se kroz staklo autobusnog prozora. Ojezam da moram: Juhima postavljam pitanja s lažnim amenskim alkantrom, kako ne bi pomisli da sam glup. Pokušavam manjegu titulu: Izburjenje i uspomene pala tijelo, priča iz Amenskog predstavnog rata o sahranjenju poginulih u Visborgu. Mississippi, o velikoj masovnoj grobnici u engleskom knapoli. U ovom knapolu postoji bestrojni odjaci koji nikad ranije nesam vido.

Kroz sekundu ulice u kojoj živi moja obitelj vozimo se autom preko dezinfekcijske linke, ispred glijenog ulaza u kuću je otvor za dezinfekciju na kojemu se brišu noge da bi se zaustavilo širenje bolesti, dubrodošao kub, Mark.

§

Buduim se u 3:30 ujutro i provodim jučru pokušavajući neproviti razliku između trivijalnih i važnih detalja, uobičavam bradencu na levom prstengaju.

E-mail iz Zagreba postavlja pitanje o teološkoj disciplini, neam sigurn da umijatice to jest, ali mislim da značiš da je jedna teološka disciplina. U smislu da je Bog za mene zajednica judaistice koja rođe zajedno. Mislim da gledanje tih zvezdenih djeva može biti teološka disciplina u tom smislu da je u katalističku publike zajednicki uključena u meditaciju teku vrtići da postoji dejanjem tog radu svojim razumevanjem. Na rubu smo neuspjela i responzitama i nerazumevanjem, a to su mesta na koja je maličeno da uđe Bog. Neam da se duhovni događaji javlaju kada se dosegne znanje, koja ljudima dopušta da ih jeđe i sljušaju dok se ne pojavi mesto. U Potrebu tekturane referencije na teološku biblijsku literaturu dolaze iz prijevoda stihova iz knjige Acts (Djelatnosti Mihela Bernesa) koji referiraju na Duhačke cogadje, akustike planotornih jezika tijekom grupne meditacije. Zvlječu smo da je ta telok dovoljno vlastan da ga se uključi jer se održa na trokne

terje katolički neprisutnima među narodima. Opet, ja svđam vjerujem da približavanje Bogu i Bogu sličnim stvarima počinje sa zajednicom Ljudi istinska zajednica Ljudi podrazumevaju komunikaciju riječima, jezikom i djelovanjem koja prihvata, razume i čak potiče razštobljenost. Postoje također i jedna druga teološka vizija, predstavci i prevezvачi razštobljenog ljudskog tijela u našim predstavama, jer mislim da upravo kroz ljudsko tijelo ostvarjujemo svoju povezanost s Bogom - s onim što god Bog jest.

(28. lipnja Marin Blažević, urednik Postkarte, došao nam je pitanje za naš projekat dnevnika. Jeste li ikad razmišljali o istraživanju izazivanog, fizičkog i verbalnog kontakta, komunikacije, interakcije s publikom? Jeste li vole raditi na toj "granci"? Kada (ljudi) budučno odlaže s vratne predstave i zaluže vratiće, kakvu vrstu "opora" osjećaju? Što bi se dogodilo kada bi se nestalo od vas univerzito de te mijene da prekine zvezdu / uzvik: "možete li mojm Vas nestan bez toliko buke?", ili dok "možete li to nepravilno malo gledanje", ili "opröstite što nismo izveli VALČER za vas"?)

§

U predstavi imam jednu repliku, kazam: Na svjetlu postavlje prva cijela. U jednom trenutku predstave malo djevojce se ustalo ali sjedila i stiskala ruke u vodu u kojoj je atletski maj kostim. Naizmjenički sam joj se željio poslati, uslijediti je u predstavi, miem - da je bila udjeljena u predstavi, ostavila bi moj kostim na mriju. Puhnula sam u automobilsku trubu, ona je stiskala ruke preko uljaju, vrstila se na svoje mjesto i gledala osatnik predstave.

Petač, 29. lipnja

48: Lin - 12 reženica

50: Matthew - 12 reženica

51: CJ - 5 reženica

1972. godine pohađala sam jedan semestar plesa na Sveučilištu Oregon i tada: Nisam mogla ispravno ispružiti rame i nisam mogla optonjati i izvoditi složene plesne sekvencije na satovima stručnog studija suvremenog jazza Bielle Cjwright.

1984. godine vidjele sam ensemble Pine Bausch na festivalu Olympic Arts u Los Angelesu. Bila sam hipnotizirana osobnjem, inventivnim stilom svakog izvedbe, raznolikosću fizičkih tipova, razlikama u godinama, različinom materijalnog jezika.

1999. godine došla sam četvrtorku danova God Islanda plitkim spadečem srušnjeni na predstavu Pine Bausch. Zahvalila sam od njih da skoru pokrene i doduši s tim materijalima na probu.

2000. godine gledala sam probe naše predstave Li mom je arca potres. Bila sam hipnotizirana neuspjehom Brnara, Kure, Marka i Mathewa da izvedu animirani verziju koncertnog Pine Bausch: cilj je da se stvari od njih pokusava osvrijuti pokret koji radišta rješivojnostu teđu dok zapravo stvodi pokret iz vlastitog tijela - proces istodobnog autoizražavanja i citiranja drugih zvora. Sviđalo mi se da je nikad nećemo biti pokreti ovisni o površini, da smo na sebi postavljali pogrešku. U nemogućnosti da uspijemo dobiti smo zamukčavanje. Dobili smo ranjocet. Dobili smo nestabilne mogućnosti.

§

Za opor nestaju dosada, preciznost, za otpor nasilju rata, usponoznost.

Nepokrivnost u prostoru postaje neprekidnost u vremenu, motorizacija postaje zaborav, specijanje prometa zadrži.

Premda blizu, vidimo je kao kroz teleskop.

Nema uštka u odvodenju ljudi tamо gdje oni viđaju jesu.

Reagovali casnu u cijelove, naspomeni djeljive u odjećice, naspomeni polječice u hanutke, strukturice trputka, požljivo dopuštanju prikladne poremećaje.

Usaramo oliv tako da on može sadržavati sluzu.

Imamo da način povezivanja, umstvarje i umjetanje namještanje i vremensko (umjetovanje) pojave. Hrijanje iz psihikog djelovanja ostavlja otisk na mentalni kontinuum. Tamo ono ostaje u potenciji, jasno dok ne nerda na povoljne uvjete za sruživanja i tada se tudi i proizvod učinkov odgovore (jedva dvorme akcije).

Primjeniti strukturu (matematičku) na supelanticu koja joj se opire (ponašanje).

Otkrivanje dimenzije poznatog: mima ruka - blagočetov

Kao kada u udjeljivanjem korištimo čvrst u kontaktu s beskonečnim pojedinačnim točkama, oslanjajući polovinu godine mješec lipanj je za nas.

Svaku frakciju, jedna radnja.

§

U zadnjem predstavu smo, dolni su kapci teško uvezeti.

Kako pada noć, kući se pretvara u tamu.

Šećna nakon večere s Karom.

Umor je u našem kostimu.

Mali i razgovor dolaze sporadično, uglavnom smo tih.

30. lipnja Sergej i Nikolina Pničići, članovi plesne skupine Bad Company, deli su našim pitanju za naš projekat dnevnika:

Zašto, među svim koreografima, Pine Bausch? Kako ste pristupili koreografskom materijalu u tom iz, kako sam ja shvatio, nekoliko koreografija Pine Bausch? Nista mogu uključiti sve u svoju predstavu, pa koji sto onda krećeš imati? Kako odaberete, kako se određuju prikazi gradi od tog trenutka nadaha?

Jeste da je ja jedna od podatih ročaka vašeg rada svježi autotografistički / individualni, ali događa se da su ikade suprotno, a smislu die prede Iz predstave počinje osmijati vrstu autobiografiju, i kao takva možda uđe u vašu slijedeću predstavu?

Pozdno danjem da "stvar" igra bitnu ulogu u vašem procesu rada, iako se on sam ne pojavljuje u predstavi, opravio suprotno... J

Subota, 30. lipnja

52: Cj - 12 rebenica

53: Karen - 12 rebenica

54: Lin - 6 rebenica

Katrina Horne - Tender

Instalacija u The Spanieroom, Chicago

Mogu li jesti što?

Mogu li jesti mamo?

Što se zbuće s hrana u meni?

instalacija koju može gledati samo po jedna osoba.

Dobiti prostor samo za sebe, javni prostor dan jednoj osobi na neko vrijeme. Isgleda kao nevjerna primjuda ili provokacija. Odnos jedan na jedan s instalacijom, dva prostora instalacije. Nema drugoga s kojim bi se bilo u odnosu, a s tim bi se stvorila veza, prima komu bih licenzio sebe, s kim bih dobio akustičnu instalaciju, makar smo putem pogleda.

Illuminacija srednjeg živčanog sustava, promzost, svjetlost, krikost odjećuje x-makama, međutim video projekcija, gumeni baloni, zlepšena struktura poda

Kako su prostor može raspuniti estetičnjčići? Sjajno svečata sugjerira bđenje, zadušnicu. Okrenjuju li ih znakove zdravlja ili bolesti?

Koški su bili boljani kad budućim imao 80% 80%

Slabocići će ovojci bježati, boljeti

5

Gledatelj se zaprije u ulaz publike u predstavušem Coast Islandia i o trenutima kada se čini da uvede gledaju u publiku:

U The Sea & Forest posebno sam istakla gledanje u publiku, u tom trenutku redio se o pogledu oči u oči sa zajednicom, morala sam poticati kontakt očiju. U nekom drugom trenutku bitno je ne probiti membranu koja okružuje predstavu i ostvarjuje njenu klimu

U mom je arhivu potpis, s publikom koja predstavu okružuje sa svih strana: 1) gledatelj preuzima npr. da postavite objekt pogleda, 2), publika preuzeti jednako tako pojasna svojih reakcija kao i same predstave kada ju se gleda

Mi smo samo ljudi u istoj prostoriji. Malo djeje ne rezumira predstavu no ipak nešto kao određa osoba. I budući da estetska imaju toliko snažan utisak na djecu, osjetila sam da je važno da joj potvrdu smjenskom. Svi mi vodimo dečke - ono je, zajedno s ostatkom publike, dio predstave i vjerojatno se svu boju ojećemo ako nije životljivo za netolerantnu predstavu. Trenutak koji je u okviru je najvažniji trenutak. Tač trenutak stvaraju prisutni ljudi i na neki neizvjesstan način oni koji nisu prisutni.

Telfon je zazvono u publiku, telefon jedne žene je zazvono i ona ga je ekskluziva. Budući da smo svaki bio blizu, svakog mora privržiti ta događaja, ne može ga se ignorirati. Nešto sljedećih trenutaka bilo je izpušteno polneština mnogih ruku koje postavili u čepove i torbe za khelonime da bi ih isključili.

6

Vocer je topla

U Chicagu, u mom susjedstvu, ljudi sjede na vratima.

Netko stalno uđera košarkaškim loptom.

Stalni ritam, poput ritma kojeg nosim iz Zagreba gdje smo oskali u školskoj sportskoj dvorani na karnevalsčiju izvezbu, a mnoštvo mješića je van, po dvorišnom betonu, udaranje košarkaškim loptama, opet i opet.

To je samo usporjena.

Poput ptice, ne odlaziš triju svojih kota dok lebi

Napomena o izvorima:

2: referenca 1 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 8, H. Friedman, ar. H. East Change, Cambridge, 2000
9 - "prodaju je zadržati moje budućnosti; aktualnost je direkta od dohvita", Joy DeLoach, "Heimat and Soul" u albumu Oberer

13: referenca 8 - The Demons, Hermann von Dedichoff, prek. R. E. Wren, str. 180, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1999

13: referenca 10 - Vienna - A guide to recent architecture, Ingenu Helsing Almann, str. 180, Birkhäuser, London, 1998

22 - The Language of Inquiry: Lyn Hejinian, str. 239, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000

22: referenca 2 - The Language of Indians, Mr. 377.

22: referenca 10 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 82

25: referenca 8 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 21

36: referenca 10 - Give My Regards to Eighth Street - Collected Writings of Morton Feldman, str. 32

40: referenca 4 - The Demons, str. 16

40: referenca 11 - The Demons, str. 547, 583

40: referenca 12 - The Child of Poetry, Lee Heywood, str. 128, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1994

45: referenca 1 - The Child of Poetry, str. 127

45: referenca 3 - The Child of Poetry, str. 128.

50: referenca 8 - The Noble Eightfold Path - Way to the End of Suffering, Bhikkhu Bodhi, str. 20, Buddhist Publication Society, Seattle, 1994



Photo: Sig Strang

Utopija dolazi iz slobode da se bude hibridom

Ong Keng Sen, theatre director

razgovara: Agata Jurić

Ong Keng Sen, devdesetogodišnji kazališni redatelj iz Singapura, trenutno je jedan od prenajmljivih umjetnika s Dalmatikom u Evropi, a svakako se ubraja među najvećašnje. Po formalnom je obrazovanju pravnik, a poslijediplomski studij na temu azijskog kazališta završio je na New York University. Prepoznačajući svojim interkulturnim projektima i fazu da festival nisu smatra novim projekcama, već mjestu novih konverzacija, drugu godinu za redom kucat je međunarodnog i interdisciplinarnog festivala In Transit u Berlinu. Ovog projekta u Beču imprema i nebro, projekt inspiriran sudjeljem Biobosana Mitojevića, što je i bio nascrtan povod njegova dolaska u Zagreb. Aličica Frakcija organizuje je predavanje u sklopu kojeg je predstavio dio avo-jevg kazališnog rada na temu kulturne hibridnosti Azije.

Kada nije na zapadu hororifer, a to je ipak već do godine, Ong živi i radi u Singapuru gdje je umjetnički direktor kompanije "Theatrework".

Razgovaramo o teme zaštite je postao izvođenje predstavnika umjetnosti Istoka. In toto, kako se u toj uloci smisli i što uopće misli o zapadnom oku, otkuda Mitojević u njegovoj rasnoj biografiji, ali navise - ipak o njegovu kazalištu. Dakle, za početak primarna tema i uza specijalnosti tzv. azijsko kazalište:

Ong: Na vlastitoj kulturi poceo sam raditi način teatraliteta. Za vrijeme studija radio sam dosta na zapadnim klasicima i mislio da je groza tragedija - dole zapadno kazalište - najbolje kazalište. Onda sam se priključio kompaniji "Theatrework", dij je cilj bio napraviti novi red o Singapuru. I to je bio mal šok za mene. Nastojao me da razumem o temi što je moj vlastiti identitet i kako bi trebao napraviti red koji govor u nama, sada i ovde. Pokušao sam za početak eksplorirati samog sebe. Jer kao urbani ljud u Singapuru - kojemu je prvi jezik engleski - stekao sam da nisam baš mnogo vezan uz prešte svojih roditelja i predaka. Stoga sam mnogo eksplorirao, pokušavajući naci ih da skrivem prisca, kao i njušu skrivenu prečno tjele, potisknut urbanim, socijaliziranim telom. Pokušavajući se vrati nekom našem ronjem tijelu, krajem osamdesetih godina, i posebnim davateljima, mnogo sam radio na kinetičkoj operi - ta-chiju, primjerice. Posao sam proučavati tradicionalno kazalište, vraćajući se tradicionalnom načinu pričanja priče. To je vrlo zanimljivo jer u tradicionalnom pričanju priče postoje mnoge dramaturgije koje su zapravo izuzetno suvremene, nove, i to me stalno čmeraju. Uvezek kad se poslužim vrlo stariom materijalu, nadam nove načine i cubiske koncepte. Smisao procesa eksploracije je da kde vredzi starom, ali staro je zapravo u mnogo aspekata novo.

P: Šta znači eksploracija započeli ste u New Yorku 1993. godine. Koj je bio poticaj tome?

Ong: Iako sam u New York studirati azijsko kazalište, bio je dosta bito kontradiktorno, jer tamо se azijsko kazalište podučava na engleskom. S druge strane, bio je to najbolji način da studiram principe azijskog kazališta. Kao stipendist Azijskog kulturnog centra u New Yorku i još četiri fakultete, susreo sam mnoge azijske studente. Bili smo daleko bliži tamо, ali jedni o drugima nismo



Dolphins of Flowers in the Mirror
Photo: Henrick Lau

znač nesto, a više nisam. Objesio sam da doista htio imatišmo područje tržišta nove odnices i veze među nama samima. Shvatili smo da nam se dogodilo nešto kao hrvatsko dijatom - amfionom ili evropskom, to može biti vrlo dobit u holivudske filmove, ali to ne neki način - manji vidljivi - postaje i sam svjetlost. Objesio sam da je potrebno nasa lica okrenuti Aziji, raditi nego da gledamo prema Americi ili Evropi.

F: Iz te ideje, odnosno nemjere, nastao je "Leleci cirkus" ("The Flying circus"), interdisciplinarni kulturni projekt koji je trajao četiri godine, a po njemu ste i postigli pozitivni u Zapadnoj Evropi i Atletici.

Ong: "Leleci cirkus" bio je izvrseni laboratorijski projekat u kojem smo tražili komunitete kulture. Baš smo se specifично tradicionalnom umjetnosti - ritualima - inspirirajući i pregovarajući o njihovim razlikama. Ideja "Lelećeg cirkusa" nije bila stvarna umjerenost, već kulturno pregovarati kroz umjetnost. U tom smislu on vise pripada gledanju skupina nego estetici. Imali smo nekoliko različnih pristupa, jedan je bio branjenje, ali drugi je bio proprietary branding - bilo kroz politiku bilo kroz intelektualizaciju. Kroz diskurz, ali i kroz praktiku. Mi smo praktički zapravo unitik, a potom ponovno osnivali. Mislim da je u "Lelećem cirkusu" bila nešto o proprijetarju i o kritici, o tome otkud dolazimo i prema čemu ideamo. Dakle o prošlosti, sastavnicama i budućnosti. Bio je to čini mi se vrlo modern laboratorijski kroz koji smo mogli istražiti što smo mi danas i kako se održavamo prema prošlosti. U današnjem menu i mystu: u Aziji koja se početkom devadesetih rapidno transformirala. "Leleći cirkus" bio je važan. Mislim da bi bio vrlo relevantan i danas u sastojajušim se Jugoslaviju, jer se mnogo bavi ekspresijom, politikom i promjenom.

F: Kada govorite o azijskom kulturnom, ne priznate ostvarenost azijskih kultura, već tvrdite da je njihova dominantna karakteristična hibridnost. S druge strane, bavite se u teoriji i praktici azijskim karakterom. Podrazumejavate li pri tome neko dužbeno jedinstvo, zajedničku nazivnicu azijskog kontinenta, usprkos drastičnom kulturnim kontrastima vidljivim na površini? Je li laboratorijski okvir nesto u tom smislu?

Ong: Za mene je Azija doista složena od različnosti i to mi je vrlo privlačno. Putujem samo jedan sat avionom nači čete na toliku raznolikost - jer religije su vrlo, vrlo različne od Muslimanskih do hinduističkih, preko budističkih i kracijskih. Najdješ točka od Singapore - Tokio je Peking - deloko je Šangaj - sedam sati leta, a najbolja - Indonezija ili Tajland - samo jedan sat. Azija je raspinula ne mnogo malih otoka. To je na neli nešto slično Evropskom uniju, a u isto vremenu i mreži. Nismo tako putujući iz Pariza u Polaku nešto da je vrlo različito ali religije ima istu canovu. U Aziji ideja o proštono dobrovo razlike religije, načina objevjanja itd. Pritjeci sam tom raznolikosću Azije i

specifičnim kontekstom svake zemlje. Postoje među njima i neke sličnosti, paralele, ali bilo bi suviše jednostavno, suviše esencijalistički reći ih je mnogo. Reci tko nesto mogao bi nes podržati na Eugenija Barbu, na neku potragu za svojvođenjem spiritualnom br... osobno ne vjerujem u to previše.

F: To što vi mislite pod pojmom azijske kulture bilo bi zapravo najširi je onome što Gayatri Spivak naziva metropolitanskim hibridom...

Ong: Da, definitivno.

Urban centri Azije - kao sedišta najvećeg djela te kulture - stvarak odgovara tome. Međutim onog što me najviše zanimalo - a to su kontinentalni pojmovi: Indija i kultura, ali i prekidi - ima i u malim gradovima, u tradicionalnim kontekstima. Upravo sada radiam mnogo projekata u Lazu, u vrlo malom starom gradu Louangphabengu, ali unutar njega nalazište veliko mnogo jaza između mladih i starih ljudi, primjerice. Obično mislim da to poslovni su u internacionalnim gradovima, ali je i u malim gradovima isto. Meni u takvim situacijama uvek zanimala pokusava zashtiti odredene komunitete te doveći u kontakt različite kulture i rubne grupe.

F: Azijska kultura je - koliko god specifična - ipak u pričnoj mjeri impregnirana zapadnoevropskim kulturom...

Ong: Na mohulja vila mi u urbanim kontekstima ne uključuju McDonalds i Subway. Danas su konzumatori, naravno, posljedice je globalizacije, interakcionalizacije itd., no fundamentalno je što je vezan uz temeljni čovječki instinkt: želući da oče niknuće i netko kući očišćeno posjeduje neto što bi podiglo njegov status, a netko što je napravio prekršaj. To povezuje sve metropole na svijetu, ali i male gradove. To je u svima nam. Pribuđeni smo kapitalizmom, bez obzira na to gdje smo.

F: Ima li alternativne forme, name kapitalizmu?

Ong: Malim da je vožnja da mi ta pitanja odgovaraju ljudi koji se toče. Gradci Louangphabeng stoljećima je preživjelao bez McDonaldsa i tamo često suvremenim funkcijama. Zapada koji mi kažu kako bi se ta stara preživjelica trebala vratile onima što je bila. Naravno, osjebno bilo bih smjeli da je tako, ali važno je pitate lokalne ljudi što žele da njihov grad bude. Malim da im ne mogu nametnuti što malim da bi on trebal - i ne bi trezel - imati. Na kraju krajeva - Singapur i Hong Kong stoljećima su preživjeli bez kapitalizma, a sada je to postalo nemoguće.

F: U svojim predstavama smisleno i eksplikativno koristi elementa metafizičkih tradicija i spajaju različite nespojive kulturne kontekste. Dosta ihm bro...

Ong: Ne to mnogo utječe činjenica lik sam je da Singapur je zven u multirasnom kontekstu. Singapurska populacija je 75% kineska, 16% muslimanska, tj. malezijska, 7% indijska

3% čine Evropejski - mješani s portugalskom, nizozemskom ili britanskom krvju. Budući da sam odrasao u multikulturalnoj zemlji gdje ustanova prevlače nadređene religije i jezike, pretežat će se nekakvom radu u situacijama u kojima je mnogo različitih kultura. Pokušavam se daleko i umirati vlastitoga muda ne baviti samo jednom kulturom. Čak i u moja prvo predstavljanje predstavljati o klasičnoj - kineskoj kulturi dolazi u evropskom mudžukom i s koreanskim i s azijskim, uverenjima. U Kazalištu devedesetina odlikuju sam koncept ali-pribinjava međunarodna kultura gurati dešje i deje.

Vjerujem da kazalištu treba reflekšionu nastudu hibridnosti u našem svakodnevnom životu. Zbog toga mislim da je na pozornici važno nad hibridnost ne samo umjetničkim formama, već i kulturu jezika. Kultura hibridne su poštomo stvarajujući takođe tehnike, kompleksnosti i traumu bivanja hibridnog. U Dezedemonu je došlo bilo njeg o to traum. Živjeli s mnogo različitih kultura nije je. Čak i tako pokazujući bilo čitverom palce od trauma pokusava zaprednjog života. Unutar vas samih uvijek postoji više primorskih instinkt kroz govor, onaj drugi je razlik od mene i ja ga ne volim".

Zajedničko življeno uključuje utopik, ali i traumu. Moji komadi se vrlo često bave temi identitetom, si inimom, bivanju u mješavoj kulturi.

P. Kratka digresija: Hibridnim kontekstima na Zapadu se devedesetih doista bavio Peter Sellars koji je u kazalištu postulirao koncept tzv. imbangulaturnostu. Tej koncept - ze razliku od interkulturnalnosti što ga je predstavio primjerice Peter Brook - predstavlja prožimanje, subtiliziranje kultura, a ne puko dilaganja ili posudjivanje - i Sellars ga je razmatrao ugovornim juk-staponirajući kineske opere i suntemeljog zapadnoevropskog trutna. Predstavljajući do poznatejših njegove predstave, što mislite o njemu?

Ong: On je očito pod velikim utjecajem Američki Amerikanac je, a američka populacija se u zadnjih pedesetim godinama dramatično promjenila, ona je sad intakulturalna unutar sernog kontinenta koji je vrlo velik. Tako i ljudi dolaziti tamo - stvarjlice ljudi koji su amnigli zbog holokausta, oni koji su došli u New York jedinstveno u bol život. Iz Poljske, Jugoslavije itd. Sellarov je na dalj o tome, o tom intakulturalnom unutru Amerike i New Yorka. Ali jedina od stvari koja, očekam, nikada nedostaje njegova radu je određena (jednost) Mislim da je u intakulturalnom ovogak posrednik, a i ljudsko poimljivo ulijekanje strasti i želje kao i krv i moći tog intakulturalnog i intrakulturalnog ljudskog kontakta. Bić smrđi moj produksi svojih vremena, svojih kultura i prostora, pa tako i Sellers. Ali mogim da ponekad radi iz neke konceptualne baze - političke konkretnosti ili nešto drugog - koja nije nužno dučko (jedna, humanistička). Naravno, mi balansiramo između te dve krajnjosti, neribot u kazalištu. U visualitetu je umjetnostima jednostavno bit posve konceptualan, ali u kazalištu se baviti životom pravotičešću, životom ljudima

F. Važe predstavite često se bave temom kastracije. Ta arhetspaka tema danas je naravno transformirana u društveno-politički kontekst azijskih zemalja. Ipak, sto pričem treba misliti?

Ong: Društvo se uvijek temeje na kastraciji. Njih matsu upravo zato što kastriraju ljudi. Primirje u skladu s rodom, kako što je to slučaj u azijskim društvinama. Mnoge tradicionalne umjetnosti zvodeći su muzikante dojevima u žensku - u Indiji, nešto poseže se verovatno da su žene nečiste za vrijeme menstruacije i da zbog toga ne mogu ići u hram. Zato im je negirano pravo izvoditi, sudjelovanja u izbičju i samozapočinju u u umjetnosti. Kastriraju, dokle ljudi da bi se oni ponosili, kako trebaju i da bi preživali društvu. Kastracija se provodi na Indijanskoj rabi, na ekonomskim linijama, kao i intelektuelima... Kad sam radio komadi o Learu, to je bilo o patnjačkom društvu. Takođe utopiju, utopije koja dolazi iz hibridnosti, što je rotom obrat od tipičnog vjerovanja u to što utopija jest: izvorno, naime, utopija dolazi od staleža i autentičnosti, a sve sto nije čisto je bestično, dokle nije utopija i mora biti uništeno. Po mojem vjerovanju utopija dolazi iz slobode da se bude različit, da se bude hibridno. U tom smislu bih hibridom za mene znači otpor kastraciji čija svrha da vas izreže tako da se prikladite kultu. A ako ste hibrid, ne priagodavate se nevjerojatnoj kulturi, već mnogim različitim kultovima. Ni se uopće ne priagodavate. Kastracija je mehanizam po kojem društvo funkcioniše. Ono vas kontrolira i čini da loga da budete prevrte hibridi. Za mene je tako i hibridnost utopija.

P: Pretpostavljajući kastraciju kao univerziteti fenomen, kao podlogu svojih predstava često ste uzimali Shakespearea. Za Kraja Leara izgledi ste da nijedan jezik ni kultura ne mogu kompletno razumjeti su tragediju bez prevezeti. Kako ste je vi privedi i zašto utopice Shakespearea?

Ong: Započeo sam svoju intakulturalnu rad koju univrsalni odgovor Peteru Brooku. On je izuzeo Metabarstvu i pretvorio je u neku vrstu deksploracione drame. Tako ju je universalizirao za široku publiku, pa su tako av. evropski - čak i sru bi u Indiji - govorni francuski i engleski. Napravo sam dokao Kraja Leara kao odgovor. Uzao sam Shakespeareovu dramu i razvijao sljedeći mit. Tu verziju Leara bilo je gotovo arijzika priča. U njoj je svakog govorio svoj žig. To je bio petljani obrat u odnosu na pretvarjanja Metabarstva u Shakespearea. I moj direktni odgovor hegemoniji i moći Zapadne Evrope da uzme nadlo u bilo kojem djelu injepta - i presek. Kada sam radio Dezedemonu - još jednu predstavu koja je govorila o naru koju pretvarjamo Shakespearea u grupe sam rečao (polovinu) energiju za ta pretvarjanja materijal. Ali nije to vod bio pretvarjanje lica da bismo ga prenali, već da bismo razkrnuli s njim, tako da glumac izade na povratku. Tako smo radio i razvili se da smo mogli slobodno kalup, pa su moji radovi live ista i

više Shakespearea ostavljaju za sobom. Koristili smo ga da napredujemo, da pokazujemo alternativu. Danas nas se on više ne traži jer sada pišemo o svojim sadašnjim problemima, kao ljudi sasvim drugim životom. Upoznaci Shakespearea do - niko bih - iscrplju, ona je bila svojevrsni odgovor na prošla vremena.

F: S obzirom ne to da ste prokomentirali Sellersa i Brooksa, bilo bi zanimljivo uti što mislite o jednom vodiljnom redatelju koji se na svoj nečin takođe bavio spajanjem Istoka i Zapada - naračivo, mislim na Roberta Wilsona.

Ong: Mislim da je Wilson bio majstor svoga vremena, sedamdesetih godina. Nešto je bio sposoban segregirati i staknuti kazališni prostor pretvorni u nešto što ima veće s vizualnom umjetnošću, u nešto što je oborilo mnoge arhitektonske skele. U tom smislu mislim da je bio doista proglašavao svoga vremena. Ali danas, osjećam da je zagrizao u ponosljiviju sebe i svojih formula. Vjerojatno treba pronaći novu energiju. U kazalištu academicnosti, koja je njezino povratak natjecatelju još od izvezenog vremena, on je ponovno uveo svojevrsni formalizam. A kroz tak formalizam pronali smo avge arhetske skele ili perspektive. To je bila točka cruce u sedamdesetima i zato je Wilson bio kručajan. Okrenuo nas je onome što je arhitekt, crnac individualnog ponasanja i emocija. Danas je u kazalištu pružan vrlo jaki povratak individualnosti, a neribot u visualnim umjetnostima. Tragedija je umjetnost, ili eksprese, možda bed u tome što nepravilan idemo kroz krovne poniranje, preoblačenje, transformiranje itd. Postoji doista krug, prije je neki prodic, transformacija, narednje novog značenja, ali to je vremenom opet postaje izmisljajući treba rezbiti. Mislim da smo konstantno u zato krugu eksprese...

F: Posljednjih godina bavite se težkozvanim doku-performansom. Jedan od zanimljivih je onaj - premijerno izveden na Svetozaru u Yeleni 2001., godine - koji se bavi genocidom u Kambodži Poti Poti. Za te je žanr studij prava značaja mnogo više od obične teatralne crticke...

Ong: Mislim da su svi umjetnici formirani kontekstom i svojom povijesom. Ja sam osoba formirana držnjicom da sam školovan kao pravnik. Zbog toga mnogo mislim o temama kao što su primjerice judiški crnici. Kada je reč o dokumentarnom performansu, tu je mnogo stupnjeva. Prošle godine sam na "In Transit" festivalu u Beninu pozivao pet različitih radova koji su se bavili dokumentarnom Primirje, nisu sam umjetnik samio koncept materiali i sve sam izradio, a nešto su kao jednostavno izvodili (bez "brov") osobu, i glumac koji su igrali osoblju. Osobno mi nevise znamo najeksplicitnije ili najapostolije stupanj dokumentarista, gdje komad kreiran ljudi koji su živjeli temu. Prilikom mi nije bitna autentičnost, već dejstvo da je tu nešto raznenjajući impozancije donosišnog kazališta. Upravo zato što mislim da je danas kazalište



Workhorse Afloat
Photo: Henrick Lau

izuzetno vršno. Jer danas je mnogo protesta bez akcije. U Singapuru postoji izraza o NATO-u, ali tek, tako! Danas je svugde - NATO. Pa i u kazuštu. Želio volim angazirati i učesnici "prave" ljudi. Razumne suhovitosti luke bi učinila implikaciju kazalista. Neki ljudi to vole, lako kazalište zavedno, kao politiku akcija ili kao estetsku performansu, ali mislim da postoji način da nadamo te kategorije i preduvjeđe u neku vrstu hibernog prostora. Uvijek me zanima prevođenje materijala da bismo pomogli njega govoriti o nama samima.

F. Već slijedeći dijelu-performansi inspiriran je nastankom studenjemu Miloseviću, a taj će realizovan ovog proljeće u Beče. U njemu će sudjelovati i umjetnici iz raznih gradova Jugoistane. O čemu je reč?

Ong: U studenju Miloseviću zamisla me prevođenje tog materijala da bih govorio o neštaknoj prošlosti Beče, prepoznao. Svaki je materijal podstavljen za prijevještanje i za okreće ogledale prema sebi. Naravno, da radim isti faz rad u Zagrebu, napravio bih ga drugačije nego u Beču. Međutim mislim da je i ovde mnogo toga neiznenadnog, da mi mnogo stvari koje se ne usudimo otvoriti. Zbog osobne odgovornosti ili strana vlade - nije bitno. Ali to je dobara vrlo dubok problem. A jedino konfrontaciono s tim temama dolazeći do strašnog. Zamislio je kako ja to Hrvatsku nježim - kroz vrlo dubok egzploraciju i neprestano propovjedanje što je učinjeno, ona je uspijela ubiti u neko drugo vrijeme i prostor. A oni mi se da Kambodža, primjerice, nisu. Cak im zemlja bivše Jugoslavije nisu sposobne da do to lokta jer je isti problem još uvek negiranja onog što se dogodilo. Zbog toga mnogi ljudi i kojima sam pratio u Zagrebu, i u Beogradu, kazuju da ospaju da je situacija vrlo slična i da će problem na neki način ubiti na površini, vrati se, ponoviti. Kao autorski osjećaj da imam neku perspektivu kojom mogu doprinjeti. Možda nešam iskoristiti nacionalizmom, što da mi omogući da kazuam neke stvari. Ali u isto vrijeme ostajan sam da sam autodiser. Riječ je daške o loj terapiji bivših uružnih, ali i varni. Što je dobitna tensija. Nacionalizam je višo jeklo ondruje. On vam govor da morate naditi ovo sko sto dober Hrvat, a oni sto dobar Srbin... To nai ondruje mreže kauzalnosti od čimever da smo ljudska bica.

Plenarni projekt s njemačkim plenumom je malim da želimo govoriti i o njima, ali plenarni i neku vrstu biblioteku u kojoj bi učesnjici senjskevi, zagrebački i beogradski umjetnici, ali, kad što sam rekao, nječ je zapravo o stupnju "kreativnosti" nad materijalom. Može biti samo biblioteka gdje se prikazuje video, ali i posev novi, prednji projekt. Moje je ideja da to bude biblioteka u kojoj imamo angazman, ali i "vlasništvo". Hto bih zaista jednu strategiju otvorenih vrata kojom bih obuhvatiti umjetnike iz te grada da se uključe i angažuju u pridružu o tome. Kada mi umjetnici kaže "ne biskit me da mi temuš", "istem govor o sebi", "radim nešto vrlo osobno i to nema veze s

politikom", pojedam da se radi o nekom dubokom pouzdaniškom, nerješenom, sukobu

F. Žalost baš Miloseviću kao inspiraciju?

Ong: Za mene je Milosević vrlo zastupajući licač, naravno. Ali ovde nije riječ o luku licaču: "I pedu herzo". Ovdje ne govorm o judumu iz centara velikih gradova, već o ovu običnim Stvarima, onima koji su bili u borbenoj je pruženjima, i time što ih je preuzeo, propagirao. Isto je bilo i u Hitlerom. Te su licači zastupljavali elitari karamatne. One su propagirale, preuzevale moći i ljudi su ih kupovali. Ime nedost u modi koji ljudi žele dovesti ili je zadržati. Pitam se što je to u judokaču da zelimo kupovati ta moći, sudjelujemo u njoj i na taj se način obječati sigurnost. To je u sima nama, udajući i meni. I ja želim biti u ljudima koji imaju moći, a ne s izazvom. To je parnoca ljudska reakcija. I zrog toga, konačno, komad strahuje moći i našu pruženost njima.

F. Često sto i doslovce blizu cestera modi. Zvjezdala su međunarodnih i visokobudžetnih ulitskih festivala, zahvaljujući čemu i jeste u mogućnost realizirati svoje skupe produkcije... Kakva je njihova neopora na medunarodnoj sceni, a kakva u Singapuru? I u kojoj vas myen subvencionirana matična država?

Ong: Mislim da je tu mnogo ronje. Na jednom je bio festival konceptualno prigod festival, ali on ne razumeo o čemu je, nači članak jest. Kako je bio davanje stvari koja preporučuju u formulama: "to, to je kao Wilson" ili "to je kao Cage"... Međutim, festival ne je duboko. Oni traže klasifikaciju. Ali je u isto vrijeme njihova ronja u tome što preusmjerava neki koji je lokalni gradovi ne mogu dopustiti. Ili u tom što ikam s jedne strane dopušta da budete mnogi, ali da odete dole, ali vas uvlače u zimku svog formula. S druge strane, ako radim predstavu u Singapuru, od mene se očekuje da govorim o tamnijim temama - o cestama i o tome što vlasti radi danas. Komad o Hrvatskoj, Bosni & Hercegovini bi malo publika. To je vrlo važan dio evropske povijesti, ali običnog goljećine ili gospode iz Singapura to se ne bori, njih se toču posla, neceša i slatko. U lokalnom kontekstu, dešava, mame slobodu biti to što jeste, ali se uhićeni u zamku činjenicama da ste ograničeni okvirom teme. A sada da odgovornim direktoru na pitanje: Singapur nije zemlja blagostanja u odnosu prema umjetnicima. Tamо vlasti nema međusobna socijaldemokratika i američkih načina mješanja. Važna kauzala je umjetnika subvencioniranja je u 10-15% totalnog budžeta. Moja kompanija je, doduce, jedna od nekoliko najbolje subvencioniranih projekata u zemlji i dobiva možda 25% budžeta. A ostalo oviši o našoj sposobnosti za fundrasing.

F. Ne ospajate li se ponosno - bez obzira na subverzivnost projekata i vaši osobni odmek od sustava hegemonije - ipak teozem Zapada? I ako da, kako se nosite s tim?

Ong: Tu je neprestano prisutno to dvjajstvo, dvosmisleno pozicije - predrasude i se li mi je rečena situacija. Prilikom medije samo polubiti biti odgovorni svojoj navijaci, a s njom da možete angazirati samo kroz kroz stanicu, vrlo duboku, autokritičnu. A ona vam treba, pomoći da se pište što možete učiniti unutar pozicije u kojoj ste. Kako je možete rekonstruirati da biste prenali nešto od danevinu pozicija moći. Pozvan sam da budem kustos jer Zapad znamo što imam ponudi, a što je razliko od zapadnoevropske perspektive. Ali kada dođem na te pozicije, planiraju je nastavljati i označiti hegemoniju i boriti se za različitu perspektivu, i se naprotiv opustiti. Moram da izaberem poziciju i onda ih pravljiti. Naravno, možete bi radići konfrontaciju sa, kroz pregovore i kroz velikodušnu razumjeru, intenzivno networking i slično... ne mora to biti "izazdesetečem spava agresivnosti". Ali mislim da ave vrijeme kroz provedjem u toj dvosmislenoj poziciji - koja od mene zahtijeva otkaz od Zapada, Evrope i Amerike, ali i prevarašnje situacije - moram biti vrlo opisan da ne gromim "ruku koja me trasi", to jest mamon uobičajen u cbor da me često pozivaju ljudi koji doista žele promjenu. Stoga nije nješ samo o fokusiranju neke situacije, već o tome da moram pregovarati. Uzopće, mislim da je to nečijeg etika u devadesetima. Još je ranо redi što je dvadeset i peto stoljeće. Ali dvadeset - kojih sam ja produž - to su o progovaranju, očitajući konfrontaciju, bio je to vrlo proces raznih pregovora. Moje aslike perspektivi i moj background, podržavaju taj proces za koj treba vremena. Ne mediate nepravil revoluciju, ali mobiliziraj, eradiciraj monolitna, vjerovalja mainstream kulture. Mainstream kultura postaje popul monolitog dva, popul obične, ali nju polako - kao što sam rekao - možete eradicirati. To znači da možete krenuti i kontinuitat u kojem drugi ljudi mogu nestati i unaprediti vadi nad.

Utopia comes from the freedom to be a hybrid

Ong Keng Sen, theatre director
Interviewed by: Agata Juniku

Ong: I started doing work about my own culture after the university. While at the university I was doing a lot of western classics, like Greek tragedies, and I thought that the Western theatre was the best theatre ever. Then I joined this theatre company called Theatreworks, whose aim was to make a new kind of work about Singapore. And this was a bit of a shock to me. It really made me rethink what is my identity, how should I do work which is about us, here and now. And so I started trying to excavate myself. Because as an urban Chinese in Singapore, speaking English as my first language, I realized that I was not very well connected to the stories of my parents, or my grandparents. So I did a lot of excavation, trying to find our hidden stories, and also our hidden natural body, suppressed by the urban, socialized body. So, trying to go back to an earlier body, in the late 80's and early 90's, I did a lot of work with the Chinese opera and *the-oh*. I started to explore traditional theatre, going back to the traditional ways of storytelling. And I think this is very interesting because I think in traditional storytelling there are many dramaturgies which are actually extremely modern and new, and this is what I'm constantly surprised by. When I go back to the very old material, I always find very new ways of thinking and very deep concepts. The essence of the process of excavation is to go back to the old. But the old is actually very new, in many ways.

F: You started a thorough research on excavation in New York in 1993. How did the whole process come into being?

Ong: I went to New York to study Asian theatre, which was really contradictory, because Asian theatre was taught in English there. And in a way, this was the best way that I could study the principles of Asian theatre. I was there on a grant from the Asian Cultural Council in New York and four other foundations, and I met a lot of other Asian scholars. So we are all there but we didn't know anything about each other. Or we knew very little. It really made me feel that this is very urgent, that we have to look at new relationships between ourselves. It was a little bit like realizing that we have been brought up on an American or European diet. You can see it very well in films, it's all over Hollywood, but in a certain - like visible - way it becomes your worldview as well. I felt that it was important to turn back towards Asia, rather than always looking towards America, or Europe.

F: This idea, or intention is the background to *The Flying Circus*, an interdisciplinary cultural project which was developed throughout a six year period, and by which you are known in Western Europe and America.

Ong: *The Flying Circus* was a kind of a laboratory space where we looked at the continuities of culture. We looked specifically at the traditional arts, and rituals, negotiating all these differences. *The Flying Circus* was ultimately not about making art, but about cultural negotiations through art. And in that sense, *The Flying Circus* belonged with the civil actions, rather than within aesthetics. We had several different approaches: one was to train, but then the second was also to question the training - either through politics, or through intellectualisation. Through discourse, but also through practice. We actually destroyed the practice and reinvented it. In that sense, a lot of the *Flying Circus* was about questioning or about the critique of where we come from and where we are going to. So, of the past, the present, and the future. I think that *The Flying Circus* was a very powerful laboratory through which we could explore who we are today, and how we relate to our past. So, it was at a certain time and in a specific place - when Asia was transforming itself so rapidly - that the *Flying Circus* was important. Something like the *Flying Circus* would also be very relevant in Yugoslavia today, because it deals very strongly with expression and with politics, and with change.

F: When you speak of Asian culture you do not acknowledge the authenticity of Asian cultures, instead you claim that their dominant characteristic is - hybridity. On the other hand, in theory as well as in practice you are dealing with Asian theatre. Do you think that there is some implicit unity, a common denominator, of the Asian continent, despite the drastic cultural contrasts seen on the surface?

Ong: For me, Asia is really made up of difference and this is what is attractive for me. You travel just one hour by plane, and you'll find many differences - because the religions are very very different - you may go from Muslim to Hindu to Buddhist to Christian. The furthest point from Singapore - Tokyo or Beijing - is maybe 6 or 7 hours of flight, and the nearest - like Indonesia or Thailand - is like one hour away. Asia is exploded into many little islands

This is in some ways similar to the European Union, and in some ways not. Let's say if you travel from Paris to Poland, of course it is very different, but the religion has a similar base. But in Asia you go literally to different places, different religions, different clothes and all that... I must qualify that this is the diversity of Asia that is attractive for me and is specific context of each country. There is some similarity many parallels, but it would be too essentialistic, if we said there are many of them. To say something like that, it's a little bit like Eugenio Barba, like a search for some kind of spiritual essence... I don't really believe in this myself!

F: It seems that your understanding of the concept of Asian culture corresponds, in a way, to what Geyatri Spivak calls the metropolitan hybrid...

Ong: Yes, definitely. The urban centres of Asia do correspond to the metropolitan hybrid. But, what I'm most interested in - the continuities of history, of tradition, of culture, and also the ruptures - that you can find even in the small towns, in the traditional contexts. Right now, I am making a lot of projects in Lao, in a very small ancient town Louangphrabang, but yet within this town itself, you find such gaps between the older people and the younger people. You usually think that this gap exists only in international cities. But in small towns it is the same, in these situations. I am always interested in trying to trace certain continuities and to bring these different cultures and different age groups together...

F: Asian cultures - however specific - are still largely saturated with western European culture...

Ong: Today you cannot find an urban context which does not include McDonald's or Subsidy Consumerism is, of course, a result of globalisation, internationalisation etc, but it's more fundamental than that - it all appears to the basic sense in a human being of wanting to go somewhere and buy something, or to own, possess, something which you think would raise your status, or which is simply beautiful. This is what connects all cities and even old towns, all over the world. It's, I think, in all of us. We are attracted to capitalism, no matter where we are.

F: Is there any alternative to this, to capitalism?

Ong: I think it's very important that these questions are answered by the people whom this may concern. The small town of Louangphrabang has survived for centuries without a McDonald's and I meet a lot of western tourists who tell me that the ancient capital should go back to what it used to be. Personally, I would be happier if it were so, but it's very important to ask the local people what is it they desire, rather than to impose on them what they should have or should not have. At

the end of the story, Singapore and Hong Kong have also survived for centuries without capitalism, but now it has become impossible

F: In your performances you use elements of different traditions, simultaneously and explicitly, and bring together seemingly mismatched cultural contexts...

Ong: I think it's very much an effect of who I am. As a Singaporean, I live in a multicultural context. Singapore's population is like 75% Chinese, 16% Muslim - Malaysian, 7% Indian, 3% Eurasian (of Portuguese, Dutch, or British descent). And because I grew up in a multicultural country, where you have constitutional rights to protect various religions and languages, I feel that I'm very used to working in situations where there are many different cultures. So I try to find this within my work, and not to have just one culture. Even in my first piece - the castration piece - you find that there is Chinese culture coming together with European music, and with Islamic or Asian beliefs... I decided in the late 90's to keep pushing it further and further, to explore the mix of cultures. Because I believe that the theatre has to reflect this growing hybridity in our everyday life. I feel it is important to find on stage a hybridity, not only of art forms, but also of cultures and languages. But also with this hybridity we explore a difficulty, a complexity and trauma of being a hybrid. In Desdemona, it was really about this trauma. Because to live with many different cultures is not heaven. Even if you try to be open, you suffer a trauma of trying to live together. Within yourself there is always this very natural human instinct of saying: "He is different from me and I don't like him". Living together includes both the pleasure and the trauma. And very often my performances deal with that confusion, or that trauma, of being in a mixed culture.

F: I assume you are familiar with the work of Peter Sellars... What do you think of it?

Ong: He is obviously very influenced by America. He is an American, and in the last 50 years America's population has changed dramatically. It is now multicultural, within the whole continent, which is so big. So many different people coming in - the refugees, the people who migrated to escape the Holocaust, the people who might migrate in search of a better life to New York, from Poland, from Yugoslavia... In that sense, his work is very much about this biculturalism within America, or within New York even. But one of the things that I feel his work lacks is a certain humanity. In the intercultural, it is the human interference that matters. And that involves the passions, and the desires, and also the blood and the sweat of this intercultural and intracultural human contact. In some sense, we are all products of our times, and cultures, and species, and I think he is very much that. Sometimes I feel that he is working from a kind of a conceptual base - political

correctness, or something else - which is not necessarily a deeply human base. Of course, we all struggle with that, especially in the theatre. It is easy for the visual arts to be just completely conceptual, but in the theatre you are dealing with a live presence, or the human presence.

F: Your performances often deal with the issue of castration but you transfer that issue into a socio-political context of Asian cultures...

Ong: Societies are always based on castration. You have a society precisely because you castrate the people that live within it. For example, they castrate them according to gender like in Asian societies. Many traditional arts were performed by men - dressed as women - let's say in India, where they believed that women were impure during menstruation and because of that they couldn't go to the temple. Because of that a lot of women were denied the right to perform, or to participate in expression in self-expression or in art. You castrate people so that they behave themselves and that they obey the society. Castration is made along gender lines, economic lines, or intellectual lines... When I did the piece about Lear, it was about the patriarchal castration. I am searching for a utopia, a utopia which comes from hybridity, which is the complete inverse of the typical belief of what a utopia is. Originally, utopia comes from purity and from authenticity, and anything that is not pure is a bastard, so it is not utopia and has to be destroyed. My belief is the reverse - that utopia comes from the freedom to be different, to be a hybrid. In that sense, for me, being a hybrid means resistance to castration. Because castration is about cutting you off so that you fit into a box. And if you are a hybrid, you never fit into any boxes or you fit into too many boxes. I think that castration is a mechanism by which each society functions. It controls you, to prevent you from being too much of a hybrid. So for me, hybridity equals utopia.

F: About the play King Lear you said that no language or culture can understand that tragedy in whole without a translation. What is your translation of it and why Shakespeare in the first place?

Ong: I began my intercultural work in a direct response to Peter Brook. He was taking the Mahabharata and making it into a kind of a Shakespearean play, in that way he universalised it for the Western audience, where all the performers - even though they were from India - had to speak French or English. So I did King Lear as a response. It was about taking Shakespeare's play and making it into an Asian myth. Actually, if you look at the version of Lear, it is almost like an Asian story, where all the performers spoke their own languages. This was the reversal of taking the Mahabharata and making it into Shakespeare. And my direct response to this hegemony and also the power of Western Europe to take



Destress of Flowers in the Mirror
Photo: Henrick Lau

something from anywhere in the world and rewrite it. When I did *Desdemona* - another performance which was about us appropriating Shakespeare - I found that the energy of the group was almost like a natural energy for that appropriated material. But it was no longer appropriating the character in order to rewrite it, it was appropriating in order to rupture it, so that the actor would appear. Somehow we were growing so much or developing so much that we were breaking out of the frame. More and more, my works have left Shakespeare behind. Initially we were using it to attack, to show an alternative. And now it no longer contains us, because we now talk about our present stories as people as direct actors. I would say that the use of Shakespeare has exhausted itself. And it was really a kind of response to the times in a way

F: Can you also comment the work of Robert Wilson from the viewpoint of relations of mutual influences between the East and the West?

Ong: I think that Wilson was in a way a master of his time, of the seventies. Somehow he was able to transgress, and make the strict theatre space become something that you have in the visual arts, something which opened up many archetypal images. He was a real progressive force of his time. But today, I feel that he is stuck into repeating his formulas, and repeating himself. Probably he should find a new source of energy. In the theatre of the seventies - which was, from Eisen's time, about a kind of return to naturalism - he brought in a certain formalism. And through it, we were able to find our archetypal images or perspectives. That was a turning point in the seventies, and that's why Wilson was crucial. He turned us back to what is archetypal, beyond the individual behaviour or beyond individual emotions. Maybe that is a tragedy of art, or of expression, that we are constantly going through cycles of repeating, redressing, transforming etc. It's really a cycle - a certain "break-out", transformation, finding a new meaning - but then this new meaning is again becoming a formula, which has to be broken again. So, I think that we are trapped constantly in the cycle of expression.

F: Lately you have been dealing with so called documentary performance...

Ong: I think that all artists are very much created by their context, and by their history. For me, as an artist, I'm very much created also by the fact that I was trained as a lawyer. And I do think about these issues, human rights. In terms of documentary performance, I think there are many degrees of it. When I made "In Transit" festival last year in Berlin, I invited five different works, which were dealing with the documentary. Some of the artists were dealing with it a very old way - they only used the material and performed it themselves; and some others used the material but had the "real person" as one of the performers, with

actors playing the rest of the roles. I'm interested in the most extreme, or the most austere, degree of documentary, where the work is created by the people who have lived the "theme" of the performance. And when I say this, I'm not talking about authenticity but I feel that it's also about exploring the impotence of theatre today. Because I feel the theatre today is very important. It is now seen to be a lot of protest without action. There's a saying in Singapore exploring the acronym NATO: No action talk only. There is NATO everywhere in theatre also. And I like to explore that by the actors who are themselves engaged and involved - the "real" people. I'm searching for a kind of a reality which would destroy the impotence of the theatre. Some people say this is community theatre, or political actors, or aesthetic performances, but I see it like there is a way in which we can move beyond these categories into a kind of hybrid space. And I'm interested always in appropriating the material to talk about ourselves.

F: Your next documentary performance is inspired by Slobodan Milošević's trial at The Hague and will be completed in Vienna this spring. Ex-Yugoslavian artists also participate in the project. Can you describe it?

Ong: With the trial of Milošević, I'm interested in appropriating this material, to talk about the Nazi past of Serbia, for example. I feel that any material is available for us to appropriate and to turn the mirror to look at ourselves. Of course, if I made a work in Zagreb, I would have made it very differently from what I did in Vienna. And I do think there is a lot of unresolved things here right now. There are so many wounds that we do not dare open up. Because of personal responsibility, because of governmental fears. Whatever it was, this is really a very deep problem. It's only through confronting these issues that we come closer to the heart of the matter. The most interesting thing for me is how Germany has dealt with it - through a very deep exorcism and a constant questioning of what has been done. It was able to come into a different time and space. And I feel that Cambodia or even ex-Yugoslavia, may not be able to come to this point soon, because it is still very much in denial. And because of that, many people that I've talked to in Zagreb, or in Belgrade, they say that they feel the situation is still very fragile, and that the problem will emerge again, come back, repeat itself. As an outsider, I feel that I have some perspectives to contribute. Maybe I'm not bound by the nationalism which would prevent me from saying certain things. But at same time, I'm also conscious of being the outsider. There is this tension of being inside and outside, and this is a good tension. Nationalism is a very strong weapon. It says to you if you are a good Serb you should do this, if you are a good Croat you should do that. The weapon can constrain us from being human beings, I think.

I'm planning this project with German actors, because I think we went to talk about them, but I'm also planning to have within it participants from Sarajevo, Zagreb and Belgrade. But as I said before, it is really about the degree of "ownership". It could be just a library with just videos displayed. Or it could be a new project, which is created, which is commissioned. My idea of making this into a library was to deal with engagement and ownership of the material. Because I think it's very easy for these events to happen outside of Zagreb, or Belgrade. It's very easy to say "Oh it happened there, Oh it was not about us, we didn't do it". So I would like an open-door policy to encourage artists from these areas to become involved, and to be encouraged to talk about this. One of the things that I feel very immediately is that lots of artists say well I don't deal with these themes, this is not my concern. I make other types of work. I make work which is very personal, and has nothing to do with politics. So, I think that deep down there is a kind of backslash, because there is so much being said about this situation, there are a lot of young artists who say I don't want to talk about that, this is just boring. I want to talk about myself!

F: Why Milošević is an inspiration?

Ong: For me, he is a very frightening personality, of course. But it is also about the cut of personality. And that's why I say he is a "fallen hero". And here I'm not talking about the people who live in downtown Belgrade, but of the average Serbians who were either terrorised by him, or were attracted to him, and to what he sold, what he advertised... It was the same with Hitler. These personalities were fearful but also charismatic, they advertised and they sold, and people bought into this power. There is something about power which people want to reach out to or to hold on to. I am interested in asking what is it about humanity that we want to achieve by this power, by participating in it and feeling safe that way. And this as I think, in all of us, including myself! I want to be with the people who have the power, and I don't want to be with the losers. This is a very natural human reaction. So, that's why finally, the piece actually explores power and our attraction towards power.

F: You are the star of the international high budget arts festivals and owing to that you able to finance your expensive productions... What is their reception on the international scene, and how are they accepted in Singapore? What is your status in Singapore?

Ong: I think that there are many issues here. Because, on one level, the work that we make is conceptually embraced by National, but National does not understand deeply what the work is about. The curators of the world are looking for things which they recognise - in formulas: "Oh, this is like Wilson" or "Oh, this is like Cage"... In that sense I feel that festivals



Workhorse Allot
Photo: Henrik Lau



do not go deep. They really look at classifications. And yet, at the same time, the irony of the festivals is that they can afford to take certain risks which let a very local cities cannot. Then, on the one hand, they allow you more width, but at the same time they trap you within their formulas, as well. On the other hand... if I make the performance within Singapore, I'm expected to talk about the issues in Singapore - about censorship, about what the government is doing today. If I make a piece about Croatia, Bosnia, or Serbia... this would find very little audience. This is very important for world history, but as for the average Mr. or Mrs. Singaporean, well, it doesn't concern them - they are concerned about the tax increases, or about the recession, or whatever it is. So, in the local context, you find the freedom to be yourself but then you are trapped by the fact that you have to talk only about the colloquial. Referring directly to your question about how we are financed. Singapore is not a welfare state with respect to artists. There is a mix of social democracy and an American style of thinking. For most of the theater companies, or artists, the subsidies make up for only about 10-13% of the total budget. My company is among those that get the most money from the state, we get about maybe 25%. The rest depends on our ability in fund-raising.

R: Don't you feel sometimes - notwithstanding the challenging nature of your projects and your personal distance with respect to the system of hegemony - that you are being held hostage by the West? If yes, how do you cope with that?

Ong: There is constantly the duality and the ambiguous position - are you marketing yourself or are you redressing the situation. This is something which I feel that you can only be responsible to your conscience in a way. And that you can only engage with it by a very

deep self-reflexivity all the time. And that deep self-reflexivity is here for you to ask yourself what you can do within that position, how can you use it to rewrite some of the power positions today. In a way, I know that I am asked to curate, or I'm coming to these positions, because the West is interested in what I have to offer, and which is different from a Western European perspective. But when I get those positions, the question is do I continue to challenge the hegemony and to fight for a different perspective, or do I then just relax. You have to take these positions and then appropriate them. In that way, of course you can do it through confrontation, or through negotiation, or through a much more genocentric exchange, interaction, networking... and so on... it doesn't have to be 'yes' types of agreements". But I do think that all the time I am in this ambiguous or dual position - which requires me to take a distance from the West, or from Europe, or America, but then also to rewrite the situation - I have to be very careful not to slap 'the hand that feeds me'. I have to bear in mind also that I am often invited by people who really want a change. And hence, it is not about just forcing a kind of situation, but I have to negotiate this. And I think this is the strongest thing that I feel about the nineties. It is too early to say what is the 21st century. But the 90's - which I am a product of - were about negotiating, refuting the confrontation, it was more like a process of gentle negotiation. And hence I think that this is maybe my Asian perspective or background that support this process which requires time. You cannot effect a revolution, but you can erode through time the monolithic beliefs of mainstream culture. There is a mainstream culture which is like a monolithic giant, like a rock that will stand through time, but... as I said - you can slowly erode it. Hence it means that you have to create a context in which the other people continue and further your work.

frakcija

Magazin za pozorišne umjetnosti / Performing Arts Magazine

Broj 24/25, travnji 2022.

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dramsku umjetnost / Center for Drama Art
Dražnički prirod 26, Zagreb, Croatia

&
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art
Trg knjazeva Trte 5, Zagreb, Croatia

ADRŠKA LIFECINEMA / EDITORIAL ADDRESS

CDU – Centre for Drama Art
Dražnički prirod 26
10 000 Zagreb
Croatia
Tel/Fax +385 1 491 6160
e-mail: frakcija@center.net

UREĐENIK OVOG UZDANA / EDITOR OF THIS ISSUE

(Nb. 24/25)
Goran Štefan Prataš

UREĐIVAČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Štefan Prataš (redatelj in-član)
Ivana Buljan
Ivana Šajnić
Mladen Bošnjak
Aldo Mihmec
Tomašev Blažek
Agota Jančić

LEKTURA / PROOF READING

Boris Beck (engleski)
Tomašev Blažek (engleski)

TRUJICA UREDNJAĆTA / EDITORIAL SECRETARY

Ura Bauer

ART DIRECTION

Laboratorium

PRODRES & PRINTING

Vesnač - E&E

PODROŽNI / SUPPORTED BY

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia
Institut zaštite kulturnog dedičstva Hrvatske
Croatian Society Institute Croatia

HVALA / THANKS TO

Hannen Street, Nicanor Buje-Priataš, Dame Glazbi-Indoli

radionica

časopis iz kulture i suvremene umjetnosti

2002



darske pablo helguera j.p.t. doris salomon branko franceschi
autorska građa kulturska radionica mercy bora pavelić
martha wilson maja reuben fawkes recenzije

zrinski / valeria ūbreava · kazakhstan / autorska prava na internetu
/ mitika petrić / medefinalni manifest - manifest grafičkog dana
/ kulturska radionica / nagrada nadodjavi putar

radionica institut za suvremenu umjetnost
berislavčeva dvadeset zagreb +385 1 4872 111 112 radionica@socia.hr www.soca.hr

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006